Leonid Uspensky

Teologia icoanei

Renașterea / Patmos

LEONID USPENSKY

TEOLOGIA ICOANEI

Colecția „Icoana"

Colecția „Artă creştină", nr. 3

Leonid Uspensky

Teologia icoanei

EDIȚIE INTEGRALĂ

Prefață
Preot Prof. Dr. Nikolai Ozolin

Traducerea
Ciprian Vidican şi Elena Derevici

Editor
Vasile Manea

Editura Renaşterea / Editura Patmos
Cluj-Napoca
2012

Ilustrația copertei: Hristos Pantocrator, mozaic din cupola bisericii Sfânta Sofia din Kiev, sec. XI

Coperta: Monica Tămăşan
Tehnoredactare: Pr. Eugen Mera
Lectura: Pr. Cătălin Pălimaru

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Uspenskij, Leonid A.
Teologia icoanei / Leonid Uspensky ; pref.: preot prof. dr. Nikolai Ozolin ;
trad.: Ciprian Vidican şi Elena Derevici ; ed.: Vasile Manea. - Ed. a 2-a,
rev.. - Cluj-Napoca : Renaşterea : Patmos, 2012
ISBN 978-606-607-043-0
ISBN 978-973-1799-27-8
I. Ozolin, Nikolay (pref.)
II. Vidican, Ciprian (trad.)
III. Derevici, Elena (trad.)
IV. Manea, Vasile (ed.)
246.3

© Editura Renaşterea
Editura Patmos, 2012 – pentru ediția românească

Cuprins

Prefață 7
Introducere 13
1. Geneza imaginii creştine 15
2. Primele icoane ale lui Hristos şi ale Fecioarei 32
3. Arta primelor secole 48
4. Arta sacră a epocii constantiniene 65
5. Sinodul Quinisext şi învățătura lui despre imaginea sacră 76
6. Perioada pre-iconoclastă 88
7. Perioada iconoclastă. Istorie prescurtată 95
8. Învățătura iconoclastă şi răspunsul ortodox 106
9. Sensul şi conținutul icoanei 140
10. Perioada post-iconoclastă 180
11. Isihasm şi umanism. Renaşterea Paleologilor 207
12. Isihasmul şi perioada de înflorire a artei ruse 228

13. Sinoadele de la Moscova din secolul
al XVI-lea şi rolul lor în arta eclesială 263
14. Arta eclesială în secolul XVII: O artă divizată.
Abandonul Tradiției 306
15. Marele Sinod de la Moscova şi reprezentarea
lui Dumnezeu Tatăl 358
16. Arta iconografică în perioada sinodală
a Bisericii Ruse 408
17. Icoana în lumea de azi 461

Prefață

Anul 2012 marchează a douăzeci şi cincea aniversare a naşterii lui Leonid Uspensky în cer, care în noaptea de 11 spre 12 decembrie 1987 se stingea, în modestul său apartament parizian. Chiar în ajunul celebrării a o mie de ani de la încreştinarea Rusiei pleca dintre noi, la vârsta de 85 de ani, principalul inițiator al renaşterii contemporane a icoanei ortodoxe. Pictorii de icoane au pierdut atunci un maestru care personifica pentru mulți dintre ei tradiția iconografică vie, iar teologii – pe fondatorul unei discipline noi, născută din necesitatea de a explica eterodocşilor *şi ortodocşilor* sensul imaginii specific creştine, printr-o veritabilă „teologie a icoanei".

Leonid Alexandrovici Uspensky s-a născut la 8 august 1902 într-un sat din regiunea Voronej, în Rusia. A urmat studiile secundare până în 1917. Socotindu-se ateu convins, a participat la acțiunile liceenilor revoluționari, părăsindu-şi familia pentru a se angaja în războiul civil... de partea Armatei Roşii.

La 20 iunie 1920, pe frontul din Crimeea, în timpul bătăliei în care a fost spulberată divizia de cavalerie din care făcea parte, calul lui Leonid Alexandrovici a fost răpus în plin galop. Fiind rănit, a fost făcut imediat prizonier de către albi şi condamnat la moarte. Chiar în ultima clipă, execuția a fost suspendată şi el a fost înrolat în artileria albilor, unde a rămas până la demobilizarea din Gallipoli. După câteva luni, pleacă în Bulgaria, unde lucrează ca miner în condiții foarte grele. În 1926 semnează un contract cu uzinele metalurgice Schneider din Creusot şi se instalează în Franța.

Când în 1929 îşi deschide porţile la Paris Academia rusă de pictură fondată de Tatiana Lvovna Tolstoy, Leonid Alexandrovici vede aici posibilitatea de a-şi împlini, în fine, visul, anume de a se dedica picturii. Se înscrie şi lucrează vreme de un an cu profesorii Grigorieff, Doboujinsky şi Milioti. După închiderea Academiei ruse, pictorul Bondikoff primeşte în atelierul său o duzină de tineri artişti pictori, între care şi pe Uspensky. Aici a cunoscut-o pe prima sa soţie, V. I. Boudanoff. În toamna lui 1931, grupului, care închiriase un atelier în Impasse du Rouet, arondismentul XIV, i se adaugă George Krug, viitorul iconograf şi călugăr Grigorie. Între L. A. Uspensky şi G. I. Krug (mai mic cu cinci ani) se leagă o prietenie profundă şi lucrează mult împreună.

Studiile de pictură avansau cu mare succes, iar după trei ani de la înscrierea la Academia rusă, Leonid Alexandrovici participă la marea expoziţie a pictorilor ruşi în Franţa, organizată de galeria „La Renaissance". Această expoziţie, împreună cu cea de la Bruxelles din aceeaşi perioadă, a fost considerată manifestarea majoră a artei figurative ruseşti în Europa între cele două războaie.

La începutul prieteniei cu George Krug, Leonid Uspensky era, potrivit propriilor sale cuvinte, „încă departe de Biserică". Dar căutările sale artistice l-au determinat să se intereseze de vechiul Egipt, cu arta sa hieratică, apoi de pictura şi sculptura romanică. În privinţa aceasta, îi plăcea să-şi amintească o conversaţie cu Vladimir Lossky, în care acesta din urmă – era la începutul prieteniei lor – era uimit de observaţiile cu adevărat teologice pe care i le-a inspirat lui Leonid Uspensky vizita la catedrala din Chartres. De aici, nu a mai fost decât un pas până la icoană. Fără îndoială, a fost încurajat să facă acest pas de entuziasmul religios al lui George Krug, membru din 1933 al Asociaţiei Sfântul Fotie. La începutul anului 1934, începe să se intereseze de pictura icoanelor. În 1935 el participă deja la realizarea picturii a două iconostasuri comandate pentru prima biserică din strada Petel. A urmat fresca de la ferma rusească din Grosrouvre la Montfort-l'Amaury, în 1937. În acea vreme,

Leonid Uspensky și George Krug lucrează mult împreună și sunt animați de o fervoare deosebită. Concentrându-și cercetările asupra tehnicii și a stilului marii epoci din secolele XIV-XV, ei sunt conștienți în același timp că orice abordare pur artistică și estetică va fi insuficientă și că trebuie regăsită mai ales *Tradiția vie*. În timpul ocupației, pentru a evita să fie trimis cu forța la lucru în Germania, Leonid Alexandrovici intră în clandestinitate. În acea vreme (1942), se căsătorește a doua oară, cu Lydia Alexandrovna Miagkov-Savinkova care va deveni curând cea mai apropiată colaboratoare a sa. După eliberarea Parisului, își reîntâlnește prietenii din Asociația Sfântul Fotie, al cărei membru activ devenise la începutul războiului. Când asociația fondează, în toamna lui 1944, Institutul ortodox francez Saint-Denis, având-ul rector pe părintele Eugraf Kovalevsky și decan al facultății de teologie pe Vladimir Lossky, Leonid Uspensky devine, la vârsta de 42 de ani, profesor de Iconologie.

De atunci și până la moarte, adică vreme de 43 de ani, Leonid Alexandrovici nu a încetat să predea atât teologia icoanei, disciplină printre ai cărei inițiatori se numără în perioada modernă, cât și tehnica icoanei și a restaurării icoanelor vechi. În 1935, părintele Kovalevsky părăsește împreună cu parohia sa din bulevardul Blanqui și cu o parte dintre profesorii Institutului Saint-Denis jurisdicția Patriarhiei Moscovei. Vladimir Lossky și Leonid Uspensky continuă să predea în cadrul Exarhatului Patriarhiei Moscovei, care organizează propriul seminar în 1955; acesta a funcționat la Villemoisson până în 1962. De-a lungul celor 43 de ani, Leonid Alexandrovici a primit elevi din întreaga lume, dintre care unii au fondat apoi școli în țările lor de origine. Printre școlile cele mai importante dintre acestea, trebuie amintite cele din Finlanda, Egipt, pe lângă Patriarhatul copt, Anglia, Olanda, Sfântul Munte, în sud-vestul Indiei, pe lângă biserica Sfântul Toma în statul Kerala, și din America de Nord.

În 1948, pe când preda încă la Institutul Saint-Denis, apare prima sa lucrare, *Icoana, câteva cuvinte despre sensul ei dogmatic*[1].

---

[1] O traducere a acestui text a apărut în limba română în volumul *Ce este icoana?*, trad. rom. V. Manea, Edit. Reîntregirea, Alba Iulia, 2005.

Această „carte mică", putem citi într-o recenzie publicată de o revistă benedictină în acea vreme, „îşi merită greutatea în aur". Să redăm un pasaj din aceste *câteva cuvinte* pentru a înțelege noutatea mesajului său:

> *Aşadar, icoana este, precum am spus, o mărturie a îndumnezeirii omului, a plenitudinii vieții duhovniceşti, o comunicare prin imagine a ceea ce este omul în stare de rugăciune sfințită prin har. Într-un anume fel, este o pictură „după natură", dar după natura reînnoită;* [...] *Ea este calea şi mijlocul, este rugăciunea însăşi. De aici măreția icoanei, simplitatea ei, calmul mişcării, ritmul liniilor şi al culorilor sale, care decurg dintr-o armonie interioară desăvârşită.* [...] *nu rezultă câtuşi de puțin că doar sfinții pot face icoane. Biserica nu cuprinde numai sfinți. Noi toți facem parte din ea prin Sfintele Taine şi aceasta ne dă îndrăzneala, dreptul – iar aceasta este şi o îndatorire – de a merge pe urmele sfinților. Orice iconograf ortodox care trăieşte respectând Tradiția, poate să facă icoane autentice.* [...] *Pictarea icoanelor nu este numai o artă; este o asceză zilnică. Dar izvorul nesecat care adapă arta sacră este Duhul Sfânt...*[2]

Patru ani mai târziu, acest text apare la Atena, tradus de către pictorul Fotios Kondoglu însuşi. Prefața traducătorului era intitulată: *Fiul ascultării*. Aşa îl numeşte celebrul iconograf grec pe colegul său rus din „Babilonul păcătos" (adică de la Paris). În această prefață, Kondoglu scrie: „Dragostea care îi uneşte pe creştini nu vine din voința lor; Hristos este Cel Care îi uneşte [...] Printr-o asemenea dragoste suntem legați, dragul meu frate în Hristos, Leonid Uspensky, şi eu. Nu l-am văzut niciodată cu ochii mei trupeşti şi nici el nu m-a văzut. [...] dar fiecare l-a iubit pe celălalt cu o inimă înnoită de Domnul însuşi. [...] Dintre miriadele de oameni ocupați cu vanitățile acestei lumi, eu i-am auzit vocea şi l-am înțeles, căci el vorbeşte o limbă nouă". Nu este minunat să vezi că cei doi mari inițiatori ai renaşterii contemporane a icoanei ortodoxe, cel al lumii greceşti şi cel al lumii ruseşti şi occidentale, s-au cunoscut astfel şi s-au înțeles, fără să se fi întâlnit vreodată pe pământ, dar, cum sugerează unul dintre ei, deja ca şi concetățeni ai Ierusalimului ceresc? O traducere a aceluiaşi text în olandeză a apărut la Editura Sfântul Fotie din Hayes.

[2] *Ibid.*, p. 29-31.

Să revenim însă la anul 1952. Pe lângă traducerea în limba greacă a primei sale lucrări, acest an a fost marcat pentru Leonid Uspensky şi de apariția la Editura Urs Graf din Berna a importantei lucrări scrise în colaborare cu Vladimir Lossky şi intitulată *Der Sinn der Ikonen* în limba germană, şi *The Meaning of Icons* în ediția englezească[3].

Dar Leonid Uspensky nu se mulțumeşte cu succesul acestei lucrări, care îl face cunoscut pe plan internațional ca teolog al icoanei. Ajutat de soția sa, se pune pe treabă şi redactează sistematic cursurile sale de teologia icoanei. Un rezumat al acestor cursuri apare în traducere franceză sub titlul *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe, I,* la Editura Exarhatului Patriarhiei Moscovei, Paris, 1960. În introducere, autorul spune: „Acest curs care urmează în linii mari un plan istoric, încearcă să definească locul şi rolul artei în biserică şi să le prezinte în lumina liturghiei, a hotărârilor sinodale şi a scrierilor patristice. Dat fiind interesul mare care există astăzi pentru icoană, acest curs este publicat pentru a face cunoscute, celor care vor cu adevărat să înțeleagă ce este icoana, învățătura ortodoxă asupra artei sacre şi, de asemenea, expresia în arta sacră, a doctrinei şi a experienței spirituale ortodoxe. O traducere în engleză a acestei lucrări a apărut în 1978 la Editura Institutului Sfântul Vladimir din New York".

În fine, în 1980, apare *Teologia icoanei,* rezultat şi sumă a cercetării sale teologice. În acelaşi timp referință cu autoritate şi izvor de inspirație, această carte nu se va învechi, pentru că va fi recunoscută din ce în ce mai mult ca expresie a *Tradiției,* şi nu poate fi comparată decât cu alte două lucrări clasice ale teologiei ortodoxe ruse contemporane, *Les Voies de la théologie russe* a părintelui Georges Florovsky şi *La Théologie mystique de l'Église d'Orient* a lui Vladimir Lossky, ambele scrise, de altfel, tot la Paris.

---

[3] Lucrarea a apărut şi în limba română, sub titlul *Călăuziri în lumea icoanei,* trad. rom. A. Popescu, Edit. Sophia, Bucureşti, 2003.

Ultima lucrare a lui Leonid Uspensky intitulată *Vers l'unité?*[4], pe care o considera un supliment al *Teologiei icoanei* şi care constituie, după cum mărturisea chiar el, testamentul său duhovnicesc, a fost publicată cu cinci luni înainte de moartea sa, la Editura YMCA Press din Paris, în rusă şi în franceză. De atunci a mai apărut în olandeză la Gand şi în greacă, la Atena.

Textul rusesc original al *Teologiei icoanei* a fost publicat prin grija soţiei sale în ediţie postumă la Paris, în 1989. Tot Lydia Alexandrovna l-a primit cu căldură pe prietenul şi colegul meu Vasile Manea pentru a-i încredinţa publicarea în limba română a întregi lucrării la Editura Patmos, aşa cum a apărut în limbile franceză şi rusă[5].

Faptul că la douăzeci şi cinci de ani de la moartea autorului apare această primă ediţie completă în limba română dovedeşte că renaşterea duhovnicească a bisericii Ortodoxe în Europa de Est continuă să se hrănească din renaşterea teologică a „şcolii de la Paris" din secolul XX, iar publicarea acestei cărţi constituie, fără nicio îndoială, o garanţie majoră de reuşită pentru această renaştere.

NIKOLAI OZOLIN

---

[4] Traducerea în limba română a apărut sub titlul *Spre unitate?*, trad. rom. V. Manea, Edit. Patmos, Cluj-Napoca, 2005.

[5] Prima jumătate din lucrarea *Teologia icoanei* a apărut în limba română la Edit. Anastasia din Bucureşti, în 1994, în traducerea lui T. Baconsky. Pentru ca cititorul român să aibă acces la întreaga lucrare, Edit. Patmos a publicat în 2005 partea a doua. În ediţia de faţă, apare pentru prima oară în limba română textul integral al acestei monumentale lucrări de referinţă (n. ed.).

Introducere

Biserica Ortodoxă a păstrat intactă o bogăție imensă în domeniul liturgicii şi al gândirii patristice, dar totodată şi în cel al artei sacre. Se ştie că cinstirea icoanelor ocupă în Biserica Ortodoxă un loc foarte important. Şi asta pentru că icoana nu este o simplă imagine, nici un obiect decorativ, nici măcar o ilustrare a Sfintei Scripturi. Ea este ceva mai mult: un echivalent al mesajului evanghelic, un obiect de cult, care face parte integrantă din viața liturgică. Aşa se explică importanța pe care Biserica o atribuie imaginii; nu oricărei reprezentări, ci imaginii specifice – pe care ea însăşi a elaborat-o în decursul istoriei sale, în lupta împotriva păgânismului şi a ereziilor – imaginii pe care a plătit-o cu sângele unui mare număr de martiri şi de mărturisitori în timpul perioadei iconoclaste, adică icoanei ortodoxe.

Biserica vede în icoană nu unul dintre aspectele învățăturii ortodoxe, ci expresia ortodoxiei în ansamblu, a ortodoxiei ca atare. Nu putem deci nici înțelege, nici explica imaginea sacră în afara Bisericii şi a vieții ei. Icoana, imagine sacră, este una dintre manifestările Tradiției Bisericii, întocmai ca tradiția scrisă şi tradiția orală. Cinstirea icoanelor lui Hristos, al Fecioarei, ale îngerilor şi ale sfinților este o dogmă a credinței creştine, formulată la cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic; ea decurge din dogma fundamentală a Bisericii: mărturisirea că Dumnezeu S-a făcut Om. Imaginea Acestuia este o mărturisire a întrupării Sale adevărate şi nu părute. Astfel, pe bună dreptate, icoana este numită adesea „teologie în imagini". Tocmai acest lucru îl exprimă Biserica în cult. Stihirile şi canoanele sărbătorilor dife-

ritelor icoane, de exemplu aceea din 16 august a Sfintei Fețe[1], şi în chip deosebit slujba liturgică a Biruinței Ortodoxiei, pun în lumină sensul imaginii în toată profunzimea sa. Este deci firesc ca sensul şi conținutul icoanei să facă parte din studiul teologiei, la fel ca studiul Sfintei Scripturi.

Biserica Ortodoxă a luptat întotdeauna pentru a-şi apăra arta sacră împotriva laicizării. Prin vocea sinoadelor, a ierarhilor, a credincioşilor ei, ea lupta pentru puritatea imaginii sacre, împotriva pătrunderii unor elemente străine, proprii artei profane. Să nu uităm că, aşa cum gândirea în domeniul religiei nu a fost întotdeauna la înălțimea teologiei, tot aşa nici creația artistică nu a fost întotdeauna la înălțimea iconografiei autentice. De aceea nu putem socoti orice imagine, fie ea veche şi foarte frumoasă, ca pe o autoritate infailibilă, şi aceasta cu atât mai puțin dacă a fost făcută într-o epocă de decadență cum este a noastră: o asemenea imagine poate să corespundă sau nu învățăturii Bisericii, poate să exprime dreapta credință sau să înşele prin mesajul său. Altfel spus, învățătura Bisericii poate să fie falsificată prin imagine la fel cum poate fi falsificată prin cuvânt. De aceea Biserica a luptat întotdeauna nu pentru calitatea artistică a artei sale, ci pentru autenticitatea ei, nu pentru frumusețea, ci pentru adevărul ei.

Scopul lucrării de față este să dezvăluie evoluția icoanei şi a conținutului ei într-o perspectivă istorică. Cartea reia, în prima ei parte, prescurtând-o şi modificând-o uşor, publicația anterioară apărută în limba franceză la Paris, în 1960, cu titlul *Essai sur la théologie de l'icône (Eseu despre teologia icoanei)* şi continuă cu o a doua parte, publicată în limba rusă, sub formă de capitole separate, în revista *Mesagerul Exarhatului Patriarhiei ruse în Europa occidentală.*

---

[1] În calendarul ortodox, la 16 august sărbătorim aducerea Sfintei Mahrame de la Edessa la Constatinopol.

1

Geneza imaginii creştine

Cuvântul „icoană" este de origine greacă: *eikôn* înseamnă „chip", „portret". Pe când imaginea creştină era în formare, în Bizanţ acest cuvânt desemna orice reprezentare a lui Hristos, a Fecioarei, a unui sfânt, a unui înger sau a unui eveniment din istoria sfântă, indiferent dacă această imagine era pictată sau sculptată[1], mobilă sau monumentală, şi indiferent de tehnica utilizată. Acest termen se aplică astăzi de preferinţă lucrărilor de şevalet pictate, sculptate, în mozaic etc. Acesta este sensul pe care arheologia şi istoria artei îl dau icoanei. Şi Biserica face o oarecare distincţia între pictura murală şi icoană: o pictură murală, frescă sau mozaic, nu este un obiect în sine, ci face corp cu arhitectura, în vreme ce o icoană pictată pe o planşă este ea însăşi un obiect. Dar, în principiu, sensul şi semnificaţia lor sunt aceleaşi. Noi le distingem nu după sensul, ci după întrebuinţarea şi destinaţia lor. Astfel, când vom vorbi despre icoane, vom avea în vedere imaginile sacre în general, fie că sunt picturi pe planşe, fresce, mozaicuri sau sculpturi. De altfel, cuvântul românesc „imagine", ca şi cuvântul rusesc *obraz*, exprimă bine această accepţiune globală.

---

[1] Trebuie spus că, în ciuda opiniei curente, Biserica Ortodoxă nu doar că nu a interzis niciodată statuile, dar că o astfel de interdicţie este chiar imposibilă, căci ea nu ar avea pentru aceasta niciun temei în învăţătura sa.

Ne vom opri mai întâi pe scurt asupra divergenţelor referitoare la originea artei creştine şi la atitudinea faţă de artă în Biserica primelor veacuri. Ele au dat, într-adevăr, prilejul unor opinii foarte diverse. Există, pe de o parte, punctele de vedere ale ştiinţei, multiple, variabile şi adesea contradictorii, care se apropie uneori de atitudinea Bisericii, iar alteori i se opun, şi există, pe de altă parte, punctul de vedere al Bisericii, care este unic şi care nu s-a schimbat de la început şi până în zilele noastre. Biserica Ortodoxă afirmă şi învaţă că imaginea sacră a existat încă de la începutul creştinismului. Departe de a-l contrazice, ea este, dimpotrivă, atributul lui indispensabil. Biserica Ortodoxă afirmă că icoana este o consecinţă a întrupării divine, că ea este întemeiată pe această întrupare şi, prin urmare, proprie esenţei înseşi a creştinismului, că este inseparabilă de ea.

Punctele de vedere care contrazic această afirmaţie a Bisericii s-au răspândit mai cu seamă începând din secolul al XVIII-lea. Un savant englez, Gibbon (1737-1794), autorul cărţii *Istoria declinului şi a prăbuşirii Imperiului Roman*, a susţinut că primii creştini aveau o aversiune de nedepăşit faţă de uzul imaginilor. După el, această aversiune se datora originii lor evreieşti. Gibbon socotea că primele icoane nu şi-au făcut apariţia decât la începutul secolului al IV-lea. Această opinie a făcut şcoală, iar ideile lui Gibbon s-au menţinut, într-o formă sau alta, până în zilele noastre.

Este mai presus de orice îndoială că unii creştini, mai ales cei care veneau din iudaism, sprijinindu-se pe interdicţia Vechiului Testament, negau însăşi posibilitatea imaginii în creştinism, cu atât mai mult cu cât comunităţile creştine erau înconjurate din toate părţile de un păgânism a cărui influenţă se făcea încă simţită. Aceşti creştini, ţinând seama de toată experienţa nefastă a păgânismului, se străduiau să-şi apere religia împotriva contaminării cu idolatria care putea pătrunde prin intermediul creaţiei artistice. Iconoclasmul trebuie să fie la fel de vechi ca şi cultul imaginilor. Toate acestea sunt foarte uşor de înţeles, dar nu puteau juca un rol decisiv în Biserică, aşa cum vom vedea mai departe.

Pentru a susţine afirmaţia că primii creştini erau ostili faţă de imagini, în ştiinţa modernă se invocă scrierile anumitor autori

antici care ar fi îndreptate împotriva artei[2], aceşti autori fiind calificaţi drept „Părinţi ai Bisericii". Aici se impune o precizare: de vreme ce se foloseşte un termen eclesiastic („Părinţi ai Bisericii"), este important să nu ne îndepărtăm de sensul lui. Or, în ciuda respectului pe care Biserica îl poartă unora dintre aceşti autori antici care ocupă locul cel mai important în argumentaţia savanţilor (Tertulian, Origen şi Eusebiu), ea nu îi consideră pe deplin ortodocşi[3]. I se atribuie astfel Bisericii o atitudine pe care ea nu o recunoaşte ca fiindu-i proprie. Putem recunoaşte cel mult scrierile acestor autori ca exprimând convingerile lor personale şi reflectând anumite curente ostile imaginilor în sânul Bisericii. Dar ei nu pot fi socotiţi Părinţi ai Bisericii: calificându-i pe aceşti scriitori drept „Părinţi ai Bisericii", se identifică atitudinea lor cu cea a Bisericii, ai cărei purtători de cuvânt ar fi, şi se trage concluzia că Biserica însăşi se opunea imaginilor de teama idolatriei.

„Arta creştină s-a născut în afara Bisericii, scrie L. Bréhier, şi s-a dezvoltat, la început cel puţin, aproape împotriva ei. Creştinismul, ieşit din iudaism, era fireşte, ca şi religia din care provenea, ostil idolatriei". Concluzia: „nu Biserica a creat arta creştină. S-ar părea însă că nu a putut păstra prea mult timp faţă de aceasta o atitudine indiferentă şi dezinteresată; acceptând-o, ea a reglementat-o fără îndoială într-o anumită măsură, dar arta creştină îşi datorează naşterea iniţiativei credincioşilor"[4].

---

[2] Este vorba mai ales despre Tertulian (160-240 sau 250), Clement al Alexandriei (150-216), Origen (185 sau 186-254 sau 255), Eusebiu al Cezareei (265-339 sau 340) şi alţii, mai puţin cunoscuţi, ca Minucius Felix (secolele al II-lea sau al III-lea), Arnobius (255 sau 260-327) şi Lactanţiu (240 sau 250, data morţii nu este cunoscută).

[3] Tertulian, în ciuda ţinutei sale remarcabile de apologet şi mărturisitor, şi-a încheiat viaţa în montanism, iar *De Pudicitia*, în care protestează împotriva anumitor imagini, a fost scrisă după ce părăsise Biserica; Origen a fost condamnat de către cel de-al Cincilea Sinod Ecumenic; Eusebiu, semiarian, era în plus şi origenist.

[4] L. Bréhier, *L'art chrétien*, Paris, 1928, p. 13 şi 16. În aceeaşi ordine de idei, a se vedea de exemplu celebrul *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de la Liturgie* al lui Cabrol, Paris, 1915; Ch. Diehl, *Manuel d'Art Byzantin*, t. I, 1925, p. 1 şi 360; Enciclopedia oficială a Bisericii Romane intitulată

Pătrunderea imaginilor în cult este socotită un fenomen care a scăpat de sub controlul Bisericii şi, în cel mai bun caz, s-a datorat unei indecizii, unor ezitări ale ierarhiei în fața acestei „păgânizări" a creştinismului. Dacă arta a apărut în Biserică, lucrul s-a petrecut în ciuda acesteia. „Fără îndoială că nu ne vom înşela dacă vom data între 350 şi 400 înviorarea generală a atitudinii Bisericii în privința imaginilor", scrie Th. Klauser[5]. Astfel, după savanții moderni, există pe de o parte Biserica asimilată ierarhiei şi clerului, iar pe de altă parte credincioşii, şi tocmai credincioşii sunt cei care i-ar fi impus ierarhiei imaginea. Dar identificând Biserica doar cu ierarhia, se contrazice însăşi noțiunea de Biserică aşa cum era ea în primele veacuri creştine şi cum este încă în Biserica Ortodoxă. Trupul Bisericii îl formează clerul şi credincioşii ÎMPREUNĂ.

O astfel de teorie este totodată în contradicție cu datele materiale de care dispunem. Într-adevăr, se cunoaşte existența unor fresce în catacombe încă din primele secole, cu precădere în locurile de adunare şi de cult, şi în locurile (de exemplu catacomba lui Callist) în care se îngropa mai ales clerul. Aceste imagini le erau aşadar cunoscute nu doar credincioşilor, ci şi ierarhiei. Este greu să presupunem că nu le vedeau clericii şi că, dacă arta era incompatibilă cu creştinismul, nu se lua nicio măsură pentru a pune capăt acestei erori[6].

Ecclesia, Paris, 1927, p. 611; L. Réau, *L'Art du Moyen âge*, Paris, 1935, p. 2-3; V.. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, trad. rom. F. Chirițescu, Edit. Meridiane, Bucureşti, 1980, vol. I, p. 43; A. Grabar, *Iconoclasmul bizantin*, trad. D. Barbu, Edit. Meridiane, Bucureşti, 1991, cap. „Biserica şi imaginile". Dintre cele mai recente, cităm Th. Klauser, „Die Äusserungen der alten Kirche zur Kunst", *Gesammelte Arbeiten zur Liturgie-Geschichte*, Münster, 1974, p. 329-337.

[5] *Ibid.*, p. 334.

[6] Este adevărat că ştiința modernă are tendința să nu urmeze datările savanților din trecut, ci dimpotrivă să redateze frescele din catacombe în funcție de propriul ei demers ştiințific. Astfel, Th. Klauser consideră că trebuie să modifice datarea, pentru a o adapta la considerațiile pe care le dezvoltă. Tocmai acest lucru se face actualmente. A se vedea de exemplu nr. 18, 1977, al revistei *Les Dossiers de l'Archéologie*, în care aceleaşi fresce

Atitudinea iconoclastă a unor autori antici şi prejudecăţile anumitor confesiuni din vremea noastră privind imaginile (protestantismul mai cu seamă) au dus la o identificare a imaginii creştine cu idolul. Această confuzie a fost atribuită cu o mare uşurinţă Bisericii primare, pentru care, potrivit autorilor moderni, interdicţia *Vechiului Testament* rămânea valabilă. Dar niciun credincios ortodox nu ar accepta o confuzie între icoană şi idol. Ştim într-adevăr că, de-a lungul întregii sale istorii, Biserica a trasat, în mod invariabil, o graniţă foarte clară între cele două. Dovezile nu lipsesc nici în lucrările autorilor antici, nici în vieţile sfinţilor din primele veacuri, nici mai târziu.

În ceea ce îi priveşte pe autorii antici, chiar admiţând că opoziţia lor faţă de imagini a fost reală (cum se întâmplă în cazul lui Eusebiu), această opoziţie nu face decât să dovedească existenţa şi rolul imaginii, căci nu te lupţi împotriva a ceea ce nu există sau nu are nicio importanţă. Dar cea mai mare parte dintre ei, protestând împotriva imaginilor, au în vedere în mod clar numai imaginile păgâne. Astfel, printre cei socotiţi adversarii cei mai înverşunaţi ai imaginilor creştine se numără şi Clement al Alexandriei, care scria: „pe voi arta vă înşeală cu astfel de viclenie; nu vă face să vă îndrăgostiţi de statuile zeilor şi de tablourile lor, dar vă face să le cinstiţi şi să vă închinaţi lor. Este tabloul bine executat? Să fie lăudată arta, dar tabloul să nu înşele pe om, ca şi cum ar fi însăşi realitatea"[7]. Dar Clement nu vorbeşte aşadar decât despre imaginile care fascinează şi înşală când sunt confundate cu realitatea pe care o reprezintă, şi nu se opune decât artei false şi amăgitoare. În altă parte el zice: „Pecetea de pe inelele noastre să fie un porumbel sau un peşte sau o corabie împinsă de un vânt favorabil sau o liră muzicală, aşa cum avea Policrate pe inelul său; sau o ancoră nautică, aşa cum Seleuc a pus să fie gravat pe inelul lui; dacă inelul are gravat un pescar, să ne aducă aminte de apostol şi de copiii scoşi din apă" (din apa

---

sunt atribuite când secolului al II-lea, când secolului al IV-lea, în funcţie de metoda ştiinţifică a autorilor.

[7] *Protrepticul*, IV, 57, 5-6, trad. rom. D. Fecioru, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, PSB vol. 4, p. 118.

Botezului – n. D. Fecioru)[8]. Imaginile enumerate sunt tot atâtea simboluri creştine. Apare deci limpede că pentru Clement este vorba despre două feluri de imagini distincte: unele folositoare creştinilor, celelalte false şi inadmisibile. De altfel, Clement face el însuşi această precizare, dezaprobându-i pe creştinii care îşi întipăresc pe pecete „figuri de idoli", săbii şi săgeți ale zeiței războiului, cupe ale lui Bachus etc., toate reprezentări incompatibile cu creştinismul. Toate acestea dau mărturie despre o atitudine înțeleaptă şi vigilentă din partea lui Clement în privința imaginii. El nu vorbeşte, este adevărat, decât despre uzul profan al imaginii, nu afirmă nimic despre uzul liturgic al imaginilor şi nu ştim ce gândea în această privință.

Dar ştiința nu a avut niciodată o atitudine constantă față de arta creştină: alături de opiniile despre care am vorbit, există un alt punct de vedere. Astfel, un istoric de artă, sprijinindu-se pe aceiaşi autori antici, ca şi pe sfântul Iustin şi pe Atenagora, conchide: „Apologeții nu spun nimic despre o împotrivire de principiu a creştinilor față de imagini, ci mărturisesc doar că ele erau foarte puține în epoca lor"[9]. Într-adevăr, dacă creştinii nu ar fi admis reprezentările, nu am fi regăsit monumente de artă creştină din primele secole exact în locurile în care creştinii se adunau. Pe de altă parte, vasta răspândire a imaginilor în decursul secolelor care au urmat ar fi de neînțeles şi inexplicabilă dacă ele nu ar fi existat mai înainte.

Există totuşi un text invariabil citat pentru a dovedi opoziția Bisericii față de imagini, şi care este mai serios ca argument. Este vorba despre canonul 36 al sinodului local care s-a ținut la Elvira (Spania) în jurul anului 306: „Ne-a plăcut să hotărâm că picturile nu trebuie să fie în Biserică şi că ceea ce este cinstit şi adorat nu trebuie să fie zugrăvit pe pereți" (*placuit picturas in ecclesia esse non debere, nequod veneratur et adoratur in parietibus depingatur*). Totuşi, nici acest text nu este atât de incontestabil

---

[8] *Pedagogul*, III, VII, (59, 2), trad. rom. D. Fecioru, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, PSB vol. 4, p. 339.

[9] N. Pokrovsky, *Monumente ale iconografiei şi ale artei creştine*, ed. a II-a, 1900, p. 16 (în ruseşte).

cum se pretinde uneori. Într-adevăr, nu este vorba decât despre picturile murale, care fac corp cu edificiul Bisericii, pe când celelalte genuri de imagini sunt trecute sub tăcere. Ştim că în acea perioadă existau în Spania numeroase imagini pe vase sfinte, pe sarcofage etc.; dacă sinodul nu le menţionează, înseamnă că decizia sa va fi fost dictată de raţiuni de ordin practic şi nu de o negare de principiu a imaginii sacre. Să nu uităm că sinodul de la Elvira (a cărui dată exactă nu se cunoaşte, de altfel) se situează în timpul persecuţiilor lui Diocleţian. Nu trebuie oare să vedem în acest canon 36 mai degrabă o încercare de a feri de profanare „ceea ce este cinstit şi adorat"?

Ceea ce este decisiv pentru Biserică nu este vechimea unei mărturii pentru sau împotriva icoanei (factorul cronologic), ci acordul sau dezacordul acestei mărturii cu revelaţia creştină.

Refuzul imaginilor, în anumite curente din primele veacuri creştine, se explică mai degrabă printr-o anumită confuzie în atitudinea faţă de imagine, confuzie datorată fără îndoială absenţei unui limbaj adecvat, atât pictural cât şi verbal. Pentru a răspunde tuturor acestor echivocuri şi acestei diversităţi a atitudinilor faţă de artă, vor trebui găsite forme de artă şi expresii verbale care să nu mai permită nicio neînţelegere. De fapt, situaţia în domeniul artei era aceeaşi ca în teologie sau în liturghie. Lipsa de claritate şi de unitate se datora dificultăţii omului de a accepta, de a asimila şi de a exprima ceea ce îl depăşeşte. În plus, trebuie să ţinem seama de faptul că Hristos a ales pentru întruparea Sa lumea iudeo-greco-romană. În această lume, realitatea întrupării lui Dumnezeu şi taina crucii erau pentru unii scandal, pentru alţii nebunie. Scandal şi nebunie era deci şi imaginea care le reflecta, icoana. Dar tocmai acestei lumi i se adresa propovăduirea creştină. Pentru a-i obişnui încetul cu încetul pe oameni cu realitatea de neconceput a întrupării, Biserica le-a vorbit mai întâi într-un limbaj care le era mai la îndemână decât o imagine concretă. Aceasta este, ni se pare, una dintre principalele cauze ale abundenţei simbolurilor în primele secole ale creştinismului. Era, cum spune sfântul Pavel, hrană lichidă, proprie copilăriei. Calitatea de icoană a imaginii nu pătrundea

decât foarte lent şi foarte greu în conştiinţa oamenilor şi în arta lor. Numai vremurile şi nevoile diferitelor epoci istorice au făcut treptat caracterul sacru al imaginii evident, au dus la dispariţia simbolurilor primitive şi au epurat arta creştină de tot felul de elemente străine care îi mascau conţinutul.

Astfel, în pofida existenţei anumitor curente ostile imaginii în sânul Bisericii, exista un curent esenţial care promova imaginile, curent care, fără să fi fost formulat în chip explicit, domina din ce în ce mai mult. Acest curent este cel exprimat de către tradiţia Bisericii, care vorbeşte despre existenţa icoanei Domnului încă de când El trăia pe pământ şi a icoanelor Fecioarei făcute îndată după aceea, mai precis după Cincizecime. Această tradiţie mărturiseşte că în Biserică exista, încă de la început, o înţelegere foarte clară a sensului şi a puterii imaginii, că atitudinea Bisericii faţă de imagine este invariabil aceeaşi, căci această învăţătură decurge din învăţătura ei despre întruparea lui Dumnezeu. Aşadar, imaginea este proprie naturii înseşi a creştinismului, căci acesta este revelarea nu doar a Cuvântului lui Dumnezeu, ci şi a Chipului lui Dumnezeu manifestat prin Dumnezeu-Omul. Biserica învaţă că imaginea se întemeiază pe întruparea celei de a doua Persoane a Treimii. Nu este vorba despre o ruptură şi, cu atât mai puţin, despre o contradicţie în raport cu Vechiul Testament, cum înţeleg protestanţii, ci, dimpotrivă, despre împlinirea lui directă. Căci interdicţia imaginii în Vechiul Testament implică existenţa ei în cel Nou. Deşi pare straniu, pentru Biserică imaginea sacră decurge tocmai din *absenţa imaginii* directe în Vechiul Testament; este consecinţa şi încheierea acestei absenţe. Strămoşul imaginii creştine nu este idolul păgân, cum se crede uneori, ci lipsa de imagini concrete şi directe înainte de întrupare şi, de asemenea, simbolul veterotestamentar, tot aşa cum strămoşul Bisericii este vechiul Israel, nu lumea păgână, este poporul ales de către Dumnezeu pentru a primi descoperirea Sa. Pentru Biserică apare absolut evident că interzicerea imaginii formulată în *Ieşire* (20, 4) şi în *Deuteronom* (5, 12-19) este o măsură provizorie, pedagogică, ce priveşte numai Vechiul Testament, şi nu o interdicţie de principiu. „Le-

am dat şi legi care nu erau bune" (*Iezechiel* 20, 25) din cauza împietririi inimii lor, spune sfântul Ioan Damaschin pentru a explica această interdicție[10]. Căci, paralel cu interzicerea imaginii directe şi concrete, mai era şi porunca divină de a stabili acele imagini simbolice, prefigurările reprezentate de cortul sfânt cu tot ceea ce conținea el, prefigurări ale căror detalii, până la cele mai mărunte, au fost poruncite de către Dumnezeu.

Doctrina Bisericii în această privință este exprimată cu multă claritate de către sfântul Ioan Damaschin în cele trei *Tratate contra iconoclaştilor,* scrieri ce răspund iconoclaştilor care invocau interdicția biblică şi confundau imaginea creştină cu idolul. Sfântul Ioan Damaschin explică sensul acestei interdicții. Confruntând textele vetero-testamentare şi evanghelice, el arată că imaginea creştină este, am spus-o deja, o încheiere a Vechiului Testament şi desăvârşirea lui, căci ea decurge din esența însăşi a creştinismului.

Raționamentul lui se rezumă astfel: în Vechiul Testament manifestarea directă a lui Dumnezeu către poporul Său se realiza doar prin sunet, prin cuvânt. El nu se arată, ci rămâne nevăzut; textul biblic subliniază faptul că, ascultându-I glasul, Israel nu vede nicio imagine. În *Deuteronom* citim: „Iar Domnul v-a grăit de pe munte, din mijlocul focului; şi glasul cuvântului Lui l-ați auzit, iar fața Lui n-ați văzut-o, ci numai glasul I l-ați auzit" (4, 12). Iar puțin mai departe: „Țineți dar bine minte că în ziua aceea, când Domnul v-a grăit din mijlocul focului, de pe muntele Horeb, n-ați văzut niciun chip" (v. 15). Îndată după aceea vine interdicția: „Să nu greşiți dar şi să nu vă faceți chipuri cioplite, sau închipuiri ale vreunui idol, care să înfățişeze bărbat sau femeie, sau închipuirea vreunui dobitoc de pe pământ, sau închipuirea vreunei păsări ce zboară sub cer, sau închipuirea vreunei jivine ce se târăşte pe pământ, sau închipuirea vreunui peşte din apă, de sub pământ; sau privind la cer şi văzând soarele, luna, stelele şi toată oştirea cerului, să nu te laşi amăgit ca să te

[10] Sfântul Ioan Damaschin, *Tratatul al doilea contra celor care atacă sfintele icoane,* cap. XV, trad. rom. D. Fecioru, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1998, p. 109.

închini lor, nici să le slujeşti" (v. 16-19). Astfel, când Dumnezeu vorbeşte despre creatură, El interzice reprezentarea ei. Dar şi când vorbeşte despre El însuşi, interzice să I se facă un chip, insistând asupra faptului că este nevăzut: nici poporul, nici chiar Moise n-au văzut nicio imagine a Lui; i-au auzit doar cuvântul. Nevăzându-L pe Dumnezeu, nu puteau să-L reprezinte; puteau doar să fixeze cuvântul divin în scris, ceea ce Moise a şi făcut. Şi cum ar fi putut să reprezinte ceea ce este imaterial şi indescriptibil, ceea ce nu are formă, nici măsură? Dar tocmai în stăruința textelor biblice de a sublinia că Israel *aude* cuvântul, dar *nu vede* niciun chip, sfântul Ioan Damaschin descoperă o indicație tainică a posibilității viitoare de a-L vedea şi de a-L reprezenta pe Dumnezeu venit în trup. „Dar ce se arată în chip tainic în aceste locuri din Scriptură?, întreabă el. Negreşit, să nu faci icoana lui Dumnezeu, care este nevăzut. Evident însă că atunci când vezi că Cel fără de trup S-a făcut pentru tine om, atunci vei face icoana chipului Lui omenesc. Când Cel nevăzut S-a făcut văzut în trup, atunci vei înfățişa în icoană asemănarea Celui ce S-a făcut văzut. Când Cel «Care Dumnezeu fiind în chip, [...] a luat chip de rob» (*Filipeni* 2, 6-7), prin apropierea de calitate şi de cantitate, şi a îmbrăcat chipul omului, atunci zugrăveşte-L în icoane şi aşază-L spre contemplare pe Acela care a primit să fie văzut. Zugrăveşte [...] naşterea din Fecioară, Botezul în Iordan, schimbarea la față de pe Tabor [...], zugrăveşte-le pe toate, şi cu cuvântul, şi cu culorile, în cărți şi în icoane"[11]. Astfel, interdicția de a-L reprezenta pe Dumnezeul Cel nevăzut conține în ea, în mod implicit, nevoia de a-L reprezenta pe Dumnezeu, o dată profețiile împlinite. Cuvintele Domnului: „N-ați văzut chip, aşadar să nu vă faceți chip" vor să spună: „Nu faceți un chip al lui Dumnezeu *atâta timp cât nu L-ați văzut*". Chipul lui Dumnezeu Cel nevăzut este cu neputință de reprezentat, căci „Cum poate să se zugrăvească ceea ce este nevăzut?"[12]. Dacă o astfel

[11] Sfântul Ioan Damaschin, *Primul tratat apologetic contra celor care atacă sfintele icoane*, cap. VIII, trad. rom. D. Fecioru, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1998, p. 43-44 şi *Tratatul al treilea*, cap. VIII, p. 130-131.

[12] Idem, *Tratatul al treilea*, cap. IV, p. 125-126.

de imagine s-ar face totuşi, ea ar fi întemeiată pe imaginaţie, deci ar fi o născocire, o minciună.

Putem spune, prin urmare, că interdicţia scripturistică de a-L reprezenta pe Dumnezeu este legată de destinul general al poporului Israel. Raţiunea de a fi a poporului ales era de a-L sluji pe adevăratul Dumnezeu. Această slujire consta în pregătirea şi prefigurarea a ceea ce avea să fie revelat în Noul Testament. De aceea nu puteau exista în Vechiul Testament decât prefigurări simbolice, descoperiri ale viitorului, de vreme ce „Legea n-a fost nici măcar icoană, spune sfântul Ioan Damaschin, ci umbră de icoană, căci apostolul afirmă: «Legea, fiind umbra bunurilor viitoare, nu este însăşi icoana lucrurilor»" (*Evrei* 10, 1)[13]. Altfel spus, Noul Testament este însuşi chipul realităţii.

În ce priveşte interdicţia chipurilor creaturilor, dată de către Dumnezeu lui Moise, ea are un singur scop: să-l împiedice pe poporul ales să adore creatura şi să se închine ei, în locul Creatorului. „Să nu te închini lor, nici să le slujeşti" (*Ieşire* 20, 5 şi *Deuteronom* 5, 9). Într-adevăr, dată fiind aplecarea poporului înspre idolatrie, creatura şi orice imagine a creaturii riscau să fie divinizate şi adorate. După căderea lui Adam, spiţa umană a fost supusă stricăciunii şi, odată cu ea, lumea pământească în întregime. De aceea chipul omului degradat din cauza păcatului, sau chipul oricărei fiinţe pământeşti nu putea să-l apropie pe om de singurul Dumnezeu adevărat şi nu putea decât să-l conducă în sensul contrar, adică la idolatrie. Trebuia deci să te abţii de la orice imagine concretă.

Altfel spus, un chip al creaturii nu poate înlocui chipul lui Dumnezeu pe care poporul nu l-a văzut atunci când Domnul a vorbit în Horeb. De aceea, facerea unei asemănări de orice fel era o greşeală înaintea lui Dumnezeu. De aici şi cuvintele: „Să nu greşiţi dar şi să nu vă faceţi chipuri cioplite, sau închipuiri ale vreunui idol, care să înfăţişeze bărbat sau femeie, sau închipuirea vreunui dobitoc de pe pământ" (*Deuteronom* 4, 16-17).

---

[13] Idem, *Primul tratat*, cap. XV, p. 49.

Dar această interdicție este în mod limpede o măsură de protecție legată de slujirea specifică a poporului ales, fapt ce reiese cu claritate din porunca dată de Dumnezeu lui Moise, de a construi după chipul care i-a fost arătat în munte cortul sfânt şi tot ceea ce trebuia să conțină el, inclusiv heruvimii brodați şi turnați în metal (*Ieşirea* 25, 18; 26, 1 şi 31). Această poruncă indică posibilitatea de a exprima prin mijloacele artei realitatea spirituală. Pe de altă parte, nu era vorba despre reprezentarea heruvimilor în general, nici oriunde, căci evreii ar fi putut, în fața imaginii lor, ca şi în fața imaginii oricărei alte făpturi, să cadă în idolatrie. Heruvimii nu puteau fi reprezentați decât în cortul sfânt, ca servitori ai adevăratului Dumnezeu, în locul şi în atitudinea care subliniau această slujire.

Excepția de la regula generală arată că aceasta nu avea un caracter absolut. De aceea şi „Solomon, care primise darul înțelepciunii, când a înfățişat cerul, a făcut heruvimi, lei şi boi" zice sfântul Ioan Damaschin[14]. Faptul că aceste făpturi erau reprezentate la templu, adică în locul în care se oficia cultul singurului Dumnezeu adevărat, excludea fără îndoială orice posibilitate de a-i adora[15].

Pentru a construi cortul sfânt după modelul arătat pe munte, Dumnezeu desemnează oameni anume aleşi în acest scop. Nu este vorba de oameni care, cu darurile lor naturale, să poată pur şi simplu face totul după indicațiile lui Moise. Nu. Iată ce spune Biblia în această privință: „L-am umplut pe Bețaleel de duh dumnezeiesc, de înțelepciune, de pricepere, de ştiință şi de iscusință la tot lucrul"; şi ceva mai departe, vorbind despre cei care aveau să lucreze cu Bețaleel: „Am pus înțelepciune în mintea oricărui om iscusit, ca să facă toate câte ți-am poruncit" (*Ieşirea* 31, 3 şi 6). Găsim aici o indicație foarte clară a faptului

---

[14] Sfântul Ioan Damaschin, *Primul tratat*, cap. XX, p. 54.

[15] Este interesant de notat că dacă vechii evrei nu renunțau la imaginile sculptate (cioplite în piatră) care existau în cortul sfânt şi în templul lui Solomon, evreii din vremea noastră, dimpotrivă, țin riguros la litera legii şi se abțin de la orice imagine cioplită (A se vedea E. Namenyi, *L'Esprit de l'art juif*, 1957, p. 27).

că arta care este în slujba lui Dumnezeu nu este o artă ca oricare alta. Baza ei nu este doar talentul, nici înțelepciunea oamenilor, ci şi înțelepciunea Duhului lui Dumnezeu, inteligența dăruită de Dumnezeu Însuşi. Altfel spus, inspirația divină este principiul însuşi al artei liturgice. Scriptura trasează aici o limită între arta liturgică şi arta în general.

Aceasta are pentru noi o mare importanță, deoarece caracterul specific şi inspirația divină a artei sacre sunt proprii nu doar Vechiului Testament, ci constituie şi principiul însuşi al artei creştine. Aşa era acest principiu în Vechiul Testament, aşa este şi în cel Nou.

Dar să ne întoarcem la explicația sfântului Ioan Damaschin. Dacă în Vechiul Testament revelația directă a lui Dumnezeu se manifesta doar prin cuvânt, în Noul Testament ea se manifestă deopotrivă prin cuvânt şi prin imagine. Căci Cel Nevăzut S-a făcut văzut, Cel de Nereprezentat reprezentabil. În prezent, Dumnezeu nu li se mai adresează oamenilor numai prin cuvânt şi prin mijlocirea profeților: El se arată în persoana Cuvântului întrupat, El „locuieşte printre oameni". În *Evanghelia după Matei* (13, 16-17), scrie sfântul Ioan Damaschin, Domnul, adică acelaşi Dumnezeu care vorbise în Vechiul Testament, le spune ucenicilor Săi şi, împreună cu ei, tuturor celor care trăiesc după pilda lor şi le calcă pe urme: „Fericiți sunt ochii voştri că văd şi urechile voastre că aud. Căci adevărat grăiesc vouă că mulți proroci şi drepți au dorit să vadă cele ce priviți voi şi n-au văzut şi să audă cele ce auziți voi şi n-au auzit"[16]. Este evident că atunci când Hristos le spune ucenicilor că ochii lor sunt fericiți să vadă ceea ce văd şi urechile lor să audă ceea ce aud, acest lucru se referă la ceva ce nimeni n-a văzut niciodată şi nici n-a auzit până atunci, căci, altfel, oamenii au avut întotdeauna ochi să vadă şi urechi să audă. Aceste cuvinte ale lui Hristos nu se referă nici la minunile Sale, căci profeții vetero-testamentari au săvârşit şi ei minuni (aşa Moise şi Ilie au înviat şi ei câte un mort, au împiedicat ploaia să cadă etc.). Aceste cuvinte vor să

[16] Sfântul Ioan Damaschin, *Tratatul al doilea*, cap. XX, p. 114. Cf. *Tratatul al treilea*, cap. XII, p. 135.

spună că ucenicii Îl vedeau şi-L auzeau direct pe Cel care a fost vestit de către profeți – pe Dumnezeul întrupat. „Pe Dumnezeu nimeni nu L-a văzut vreodată, spune evanghelistul Ioan: Fiul cel Unul-Născut, Care este în sânul Tatălui, Acela L-a făcut cunoscut" (*Ioan* 1, 18).

În felul acesta, trăsătura distinctivă a Noului Testament este legătura strânsă care există între cuvânt şi imagine. De aceea Părinții sinoadelor, vorbind despre imagine, nu încetează niciodată să sublinieze: „Ceea ce am auzit spunându-ni-se, am şi văzut", citând cuvintele *Psalmului* 47, 7: „Precum am auzit, aşa am şi văzut, în cetatea Domnului puterilor, în cetatea Dumnezeului nostru"[17]. Ceea ce omul vede şi ceea ce aude devin de acum inseparabile. Ceea ce vedeau şi auzeau David şi Solomon nu erau decât cuvinte proroceşti, prefigurări profetice a ceea ce s-a realizat în Noul Testament. În prezent, omul primeşte prin Noul Testament descoperirea Împărăției lui Dumnezeu ce va să vină, iar această descoperire îi este dată prin cuvânt şi prin imagine – prin Fiul lui Dumnezeu întrupat El-Însuşi.

Apostolii vedeau cu ochii lor trupeşti ceea ce, în Vechiul Testament, era doar prefigurat prin simboluri: „Odinioară Dumnezeu cel necorporal şi fără de formă nu se zugrăvea deloc. Acum însă, prin faptul că Dumnezeu S-a arătat în trup, a locuit printre oameni, fac icoana chipului văzut al lui Dumnezeu"[18]. În aceasta stă diferența față de viziunile din Vechiul Testament. „Contemplu icoana lui Dumnezeu, după cum a văzut-o Iacov, deşi cu totul în alt chip. Acela a văzut cu ochii minții un chip imaterial, care indica mai dinainte ceea ce va fi; eu însă văd cărbunele semnului Celui ce S-a arătat în trup"[19]. Atunci profeții contemplau în duh prefigurări ce descopereau viitorul (Iezechiel, Iacov, Isaia...), acum omul vede cu ochii trupului realizarea acestor prefigurări – pe Dumnezeul întrupat. Sfântul Ioan Evanghelistul exprimă cu multă forță acest lucru în chiar

[17] În *Biblia* ebraică *Psalmul* 48, 7. Toate citările biblice sunt făcute în traducerea de față după versiunea Galaction-Radu.

[18] Sfântul Ioan Damaschin, *Primul tratat*, cap. XV, p. 49.

[19] Sfântul Ioan Damaschin, *Primul tratat*, cap. XXII, p. 58.

primele cuvinte ale întâii sale epistole: „Ce era de la început, ce am auzit, ce am văzut cu ochii noştri, ce am privit şi mâinile noastre au pipăit [...] aceea vă vestim şi vouă".

„Astfel, continuă sfântul Ioan Damaschin, apostolii au văzut în chip trupesc pe Hristos, patimile şi minunile Lui şi au auzit cuvintele Lui. Şi noi dorim să vedem şi să auzim şi să ne fericim. Aceia au văzut faţă către faţă, pentru că erau prezenţi cu trupul. Noi însă, pentru că n-am fost prezenţi cu trupul, auzim cuvintele Lui din cărţi, ne sfinţim auzul, iar prin el sufletul, şi ne fericim; ne închinăm, cinstind sfintele cărţi, prin care auzim cuvintele Lui. Tot astfel şi prin pictura icoanelor contemplăm icoana figurii Lui trupeşti, a minunilor şi a patimilor Lui şi ne sfinţim, căpătăm deplină încredinţare, ne bucurăm, ne fericim, cinstim, venerăm şi ne închinăm figurii Lui trupeşti. Atunci când contemplăm chipul Lui trupesc, înţelegem, atât cât este cu putinţă, şi slava dumnezeirii Lui"[20]. În consecinţă, dacă prin intermediul cuvintelor pe care le auzim cu urechile noastre trupeşti sesizăm ceea ce este duhovnicesc, contemplarea prin ochii trupeşti ne conduce şi la contemplarea duhovnicească.

Comentariul sfântului Ioan Damaschin nu exprimă părerea lui personală, nici o învăţătură pe care Biserica ar fi adăugat-o ulterior doctrinei primare. Această învăţătură face corp cu doctrina creştină. Ea face parte din esenţa însăşi a creştinismului, întocmai ca învăţătura despre cele două naturi ale lui Hristos sau ca cinstirea Fecioarei. Sfântul Ioan Damaschin nu a făcut decât să sistematizeze şi să formuleze în secolul al VIII-lea ceea ce exista încă de la început. El a făcut-o ca răspuns la o situaţie care cerea o mare claritate şi o mare limpezime, aşa cum a sistematizat şi a formulat întreaga învăţătura a Bisericii în lucrarea sa *Despre credinţa ortodoxă*.

Toate prefigurările din Vechiul Testament vesteau mântuirea ce avea să vină, acea mântuire care este astăzi realizată şi pe care părinţii au rezumat-o într-o formulă deosebit de pregnantă: „Dumnezeu s-a făcut Om, pentru ca omul să devină dumnezeu".

---

[20] *Tratatul al treilea*, cap. XII, p. 135.

Această lucrare mântuitoare este deci centrată pe Persoana lui Hristos, Dumnezeul făcut Om, şi, alături de El, pe cea dintâi persoană umană în întregime îndumnezeită, adică pe Fecioara Maria. Spre aceste două persoane centrale converge toată tipologia Vechiului Testament. Astfel, jertfirea lui Isaac, mielul, şarpele de aramă Îl prefigurează pe Hristos; Estera, mijlocitoare a poporului înaintea regelui, năstrapa de aur cu mană, toiagul lui Aaron etc. o prefigurează pe Fecioara. Realizarea acestor simboluri profetice se împlineşte în Noul Testament prin cele două chipuri esenţiale: cel al Domnului nostru, Dumnezeu-Omul, şi cel al Prea-Sfintei Maici a lui Dumnezeu, întâia fiinţă umană îndumnezeită. De aceea primele icoane, apărute odată cu creştinismul, sunt cele ale lui Hristos şi ale Fecioarei. Iar Biserica, afirmând acest lucru prin tradiţia ei, îşi întemeiază toată iconografia pe cele două imagini, veritabili poli ai cultului ei.

Îndeplinirea făgăduinţei divine făcute omului sfinţeşte şi iluminează făptura veche, umanitatea vetero-testamentară, înglobând-o în umanitatea răscumpărată. Putem acum, după întrupare, să-i reprezentăm şi pe prorocii şi pe patriarhii Vechiului Legământ, ca martori ai omenirii deja răscumpărate prin sângele Dumnezeului întrupat. Imaginile acestor oameni, ca şi cele ale sfinţilor neo-testamentari, nu ne pot mâna spre idolatrie, pentru că acum cunoaştem chipul lui Dumnezeu în om, „pentru că, zice tot sfântul Ioan Damaschin, noi am primit de la Dumnezeu puterea de a discerne şi ştim ceea ce poate fi reprezentat şi ceea ce nu poate fi reprezentat în icoană. Căci Legea a fost pentru noi călăuză spre Hristos, ca să fim îndreptaţi prin credinţă. Dar când a venit credinţa, nu mai suntem sub pedagog (*Galateni* 3, 24-25; vezi şi *Galateni* 4, 3)"[21]. Aceasta înseamnă că nu reprezentăm viciile oamenilor, nu facem imagini spre slava demonilor. Facem reprezentări spre slava lui Dumnezeu şi a sfinţilor Săi, pentru a fi încurajaţi în bine, pentru a ocoli viciul şi pentru a ne mântui sufletele.

---

[21] Sfântul Ioan Damaschin, *Tratatul al treilea*, cap. VIII, p. 130.

Legătura fundamentală dintre imagine şi creştinism este izvorul tradiției după care, încă de la început, Biserica propovăduia lumii creştinismul *în acelaşi timp* prin cuvânt şi prin imagine. Pentru aceea Părinții celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic au putut spune: „Tradiția de a face icoane exista încă din timpul propovăduirii apostolice"[22]. Această apartenență esențială a imaginii la creştinism explică de ce apare ea în Biserică şi de ce ocupă, tăcută, precum ceva ce se înțelege de la sine, locul care i se cuvine, în ciuda interdicției Vechiului Testament şi a unei relative opoziții.

[22] Mansi XIII, 252 B.

2

Primele icoane ale lui Hristos şi ale Fecioarei

Tradiţia Bisericii afirmă că prima icoană a lui Hristos a apărut în timpul vieţii sale pământeşti. Este vorba despre imaginea pe care o numim în Occident „Sfânta Faţă", iar în Biserica Ortodoxă, „chipul nefăcut de mână" *(acheiropoiètos).*

Istoria provenienţei acestei prime imagini a lui Hristos ne este transmisă de către textele slujbelor care se fac în cinstea ei, la 16 august. Astfel, „ai închipuit icoana prea curatei feţei Tale, şi credinciosului Abgar[1] o ai trimis, celui ce dorea să Te vadă, pe Tine cel de heruvimi nevăzut" (stihira pe glasul 8 de la vecernie)[2]. O stihiră a utreniei (pe glasul 4) zice: „Pentru aceasta şi lui Abgar i-a trimis literele cele închipuite de Dumnezeu, cerând el mântuire, şi sănătatea cea dintru asemănarea Chipului tău celui dumnezeiesc". Aluziile la istoria lui Abgar sunt frecvente în slujbele sărbătorii Sfintei Feţe. Însă ele nu vorbesc decât despre faptul în sine, fără să intre în amănunte[3].

---

[1] Abgar al V-lea Oukhama, prinţ al regatul Osroenei, situat între Tigru şi Eufrat, ce avea drept capitală oraşul Edessa (astăzi Urfa sau Rogais). Să notăm în treacăt că în cronica acestui oraş este menţionată existenţa unei Biserici creştine considerate dinainte de anul 201, când a fost distrusă de către o inundaţie. Regatul Edessei a fost primul stat din lume devenit stat creştin (între 170 şi 214, sub regele Abgar al IX-lea).

[2] *Mineiul pe august*, Bucureşti, 1929, p. 176 şi 190.

[3] O istorie mai detaliată ne este oferită de către Mineiul lunii august. Ea se rezumă astfel: regele Abgar, lepros, îl trimise la Hristos pe arhivarul

Cât despre autorii vechi, ei nu fac, până în secolul al V-lea, nicio aluzie la imaginea Sfintei Fețe, poate pentru că ea era încă zidită şi existența ei uitată. Mențiunea cea mai veche pe care o cunoaştem se găseşte în documentul numit *Doctrina lui Addai*. Addai a fost episcop de Edessa († 541); în lucrarea lui (dacă această lucrare este autentică), foloseşte o tradiție locală sau documente pe care noi nu le cunoaştem. Cel mai vechi autor necontestat care menționează icoana trimisă lui Abgar este Evagrie (sec. al VI-lea); în *Istoria bisericească*[4] el numeşte portretul „icoană făcută de Dumnezeu" – *theoteuktos eikôn*.

Cât priveşte originalul icoanei, adică pânza pe care s-a întipărit fața Domnului, ea a fost multă vreme păstrată la Edessa ca

său Hannan (Anania) cu o scrisoare în care Îi cerea lui Hristos să vină la Edessa şi să-l vindece. Hannan era pictor şi, în cazul în care Hristos refuza să vină, Abgar îi recomandă să facă portretul Domnului şi să i-l aducă. Hannan Îl găsi pe Hristos înconjurat de o mare mulțime; se sui pe o piatră, de unde putea să-L vadă mai bine. Încercă să-I facă portretul, dar nu izbuti, „din pricina slavei de nespus a Feței lui". Văzând că Hannan încerca să-I facă portretul, Hristos ceru apă, Se spălă, îşi şterse fața cu un prosop, iar trăsăturile Lui rămaseră întipărite pe acest prosop. Îi dădu prosopul lui Hannan ca să-l ducă, împreună cu o scrisoare, celui care-l trimisese. În scrisoare Hristos spunea că nu va merge El însuşi la Edessa, dar îi promitea lui Abgar că, după ce Îşi va încheia misiunea, îi va trimite pe unul dintre ucenicii Lui. Când primi portretul, Abgar se vindecă de ce-a fost mai rău în boala lui, dar păstră totuşi câteva semne pe față. După Cincizecime, sfântul apostol Tadeu, unul dintre cei 70, veni la Edessa, desăvârşi vindecarea regelui şi îl converti. Abgar înlătură un idol care se găsea deasupra uneia dintre porțile oraşului şi puse în loc imaginea sfântă. Dar strănepotul lui se întoarse la păgânism şi vru să o distrugă. Episcopul oraşului o înconjură cu un zid, după ce a pus înaintea ei, înăuntrul firidei, o candelă aprinsă. Cu timpul, ascunzătoarea a fost uitată, dar a fost redescoperită în momentul în care regele perşilor, Chosroes, asedia oraşul în 544 sau 545. Candela era încă aprinsă înaintea ei. Nu doar că era chipul intact, dar se şi întipărise pe fața interioară a cărămizii care îl ascundea. În amintirea acestui eveniment avem acum două tipuri de icoane ale Sfintei Fețe: una în care fața Domnului este reprezentată pe un prosop, cealaltă în care Sfânta Față apare imprimată pe o cărămidă (*Keramion*). Tot ce ştim despre această imagine imprimată pe cărămidă este că ea se afla la Hierapolis (Mabbough) în Siria. Împăratul Nichifor Focas (963-969) ar fi mutat-o la Constantinopol în 965 sau 968.

[4] IV, 27. P.G. 86, 2745-2748.

cel mai de preț odor al orașului. Era bine cunoscută și cinstită în tot Orientul, iar în secolul al VIII-lea creștinii țineau în multe locuri sărbătoarea ei, după exemplul Bisericii din Edessa[5].

În decursul perioadei iconoclaste, sfântul Ioan Damaschin amintește de chipul realizat în mod miraculos, iar în 787 Părinții celui de-al Șaptelea Sinod Ecumenic se referă la el în mai multe rânduri. Leon, citeț al catedralei Sfânta Sophia din Constantinopol, care asista la Sinod, povestea că se închinase Sfintei Fețe în timpul șederii lui la Edessa[6]. În 944 împărații bizantini Constantin Porfirogenetul și Roman I au cumpărat sfânta icoană de la Edessa. Ea a fost transportată la Constantinopol cu mare pompă, așezată în biserica Fecioarei din Pharos, iar împăratul Constantin Porfirogenetul a evocat-o într-un discurs ca fiind emblema protectoare a Imperiului. Probabil în această epocă se compune, cel puțin în parte, slujba pentru comemorarea aducerii Sfintei Fețe la Constantinopol, sărbătorită la 16 august. După jefuirea Constantinopolului de către cruciați, în 1204, urmele acestei icoane se pierd[7].

Există în Franța o icoană celebră a Sfintei Fețe, păstrată acum în sacristia catedralei din Laon. De origine balcanică, poate sârbă, și datând din secolul al XII-lea, această icoană a fost trimisă de la Roma în Franța în 1249, de către Jacobus Pantaleo Tricassinus, viitorul papă Urban al VI-lea, surorii sale, stareță a mănăstirii cistercienelor de la Monasteriolum (Montreuil-les-Dames, dioceza Laon)[8].

---

[5] Începând din 843, chiar la Edessa această sărbătoare coincidea cu Biruința Ortodoxiei.

[6] Mansi XIII, 169, 190 ș. u., A. Grabar, *La Sainte Face de la cathédrale de Laon*, Seminarium Kondakovianum, Praga, 1930, p. 24 (în rusește).

[7] Nu vorbim aici decât despre icoanele care sunt actualmente sărbătorite de către Biserică. Dar izvorele istorice menționează mai multe icoane ale Sfintei Fețe care, în veacurile al VI-lea și al VII-lea, au jucat un rol însemnat, mai ales în războiul bizantinilor cu perșii. Unele dintre ele înlocuiau „labarum"-ul (a se vedea A. Grabar *L'Iconoclasme byzantin*, Paris 1957, p. 30 ș.u.). Există astăzi în Georgia o icoană a Sfintei Fețe pictată în encaustic și datând din secolul al VI-lea sau al VII-lea (vezi Amiranachvili, *Istoryia grouzinskogo iskousstva*, Moscova, 1950, p. 126).

[8] În secolul al XV-lea a apărut legenda Veronicăi, reprezentată ținând o pânză pe care s-a imprimat Sfânta Față. Povestea sfintei Veronica are

Sărbătoarea Sfintei Fețe este numită, în textul slujbei, „Mutarea de la Edessa în orașul lui Constantin a chipului nefăcut de mâna omului a Domnului nostru Iisus Hristos, chip pe care îl numim sfânta mahramă". Totuși, liturghia acestei zile este departe de a se mărgini la simpla comemorare a mutării chipului dintr-un loc într-altul. Esențialul acestei slujbe se referă la fundamentul dogmatic al chipului și la menirea lui.

Sensul expresiei „chip nefăcut de mâna omului" iese la iveală în *Evangheliei după Marcu* 14, 58: acest chip este înainte de toate Cuvântul întrupat care se face văzut în „templul trupului Său" (*Ioan* 2, 21). Începând din acel moment, Legea lui Moise care interzicea imaginile (*Ieșirea* 30, 4) își pierde sensul, iar icoanele lui Hristos devin tot atâtea mărturii de netăgăduit ale întrupării lui Dumnezeu[9]. Nu este vorba despre o imagine creată după o concepție umană; ea reprezintă fața autentică a Fiului lui Dumnezeu făcut Om și provine, după tradiția Bisericii, dintr-o atingere nemijlocită de fața Lui. Această primă imagine a lui Dumnezeu făcut Om este cinstită în Biserica de ziua Sfintei Fețe (fig. 1).

Am văzut că stihirile citate mai sus, ca și alte texte liturgice, subliniază proveniența istorică a imaginii. Este deci esențial faptul că nu vorbim despre un „Hristos universal", despre o personificare, nici de un Hristos abstract, simbolizând vreo idee sublimă. Este vorba, pur și simplu, despre o Persoană istorică, care a trăit într-un loc determinat și într-o epocă anume. „Reașezând în demnitatea lui dintâi chipul lui Adam cel căzut, se spune într-o stihiră a sărbătorii (stihira a doua, glas 1, Vecernia mică), Mântuitorul cel neapropiat în ființa Sa a trăit pe pământ cu oamenii, văzut și pipăit".

---

mai multe versiuni; cea mai cunoscută este varianta care este reprezentată pe drumul crucii, născocit de către franciscani (cea de-a patra oprire). Potrivit acestei legende, pe când Hristos era dus la Golgota, o femeie pe nume Veronica I-a șters sudoarea cu un ștergar pe care a rămas întipărită Fața Lui (Referitor la acest subiect, a se vedea articolul lui Paul Perdrizet în *Seminarium Kondakovianum*, t. V, Praga,1932, p. 1-15).

[9] A se vedea Lossky, „Der Heiland Acheiropoietos", în L. Uspensky - V. Lossky, *Der Sinn der Ikonen*, Bern und olten, 1952, p. 69.

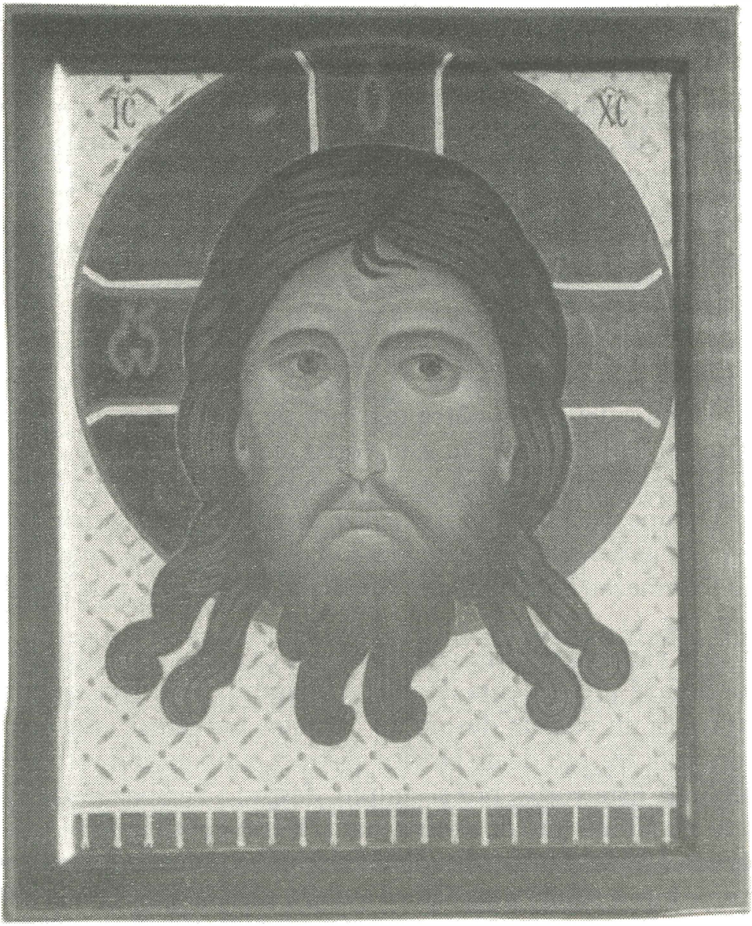

Fig. 1. *Sfânta Mahramă. Icoană din secolul XX*

Dar, pentru studiul nostru, o importanță deosebită au citirile din Scriptură din cadrul cultului. Ansamblul acestor citiri revelează sensul evenimentului sărbătorit; scoțând în relief mai întâi prefigurările biblice, ele preamăresc împlinirea lor în Noul Testament şi subliniază sensul lor eshatologic. Or, alegerea acestor texte descoperă ceea ce ştim deja din operele sfântului Ioan Damaschin, anume felul în care biserica înțelege interdicția

Vechiului Testament, sensul acestei interdicții şi scopul ei, ca şi sensul şi scopul imaginii neo-testamentare.

Dintre cele trei paremii ale vecerniei, două sunt extrase din *Deuteronom* (prima: cap. IV, v. 6-7 şi 9-15; a doua: cap. V, v. 1-7; 9-10; 23-26; 28; cap. VI, v. 1-5; 13 şi 18), iar ultima din cartea a III-a a Regilor (în Biblia ebraică este *Cartea întâi a Regilor*) cap. VIII, v. 22-23 şi 27-30.

Primele două paremii vorbesc despre Legea dată poporului Israel, pe muntele Horeb, chiar înainte de intrarea în Țara Făgăduită. Sensul acestor paremii se rezumă la faptul că, pentru a intra în Țara Făgăduită şi pentru a o stăpâni, era indispensabilă respectarea legii revelate şi închinarea la singurul Dumnezeu adevărat, o închinare fără compromis, fără împărțire, fără nicio putință de amestec cu cultul altor „dumnezei". Se aminteşte în acelaşi timp că este imposibil să-l reprezinți pe Dumnezeu, Care rămâne nevăzut: „Ați auzit glasul cuvintelor Lui, dar n-ați văzut niciun chip, numai glasul" şi: „Vegheați asupra inimilor voastre, căci n-ați văzut nicio asemănare" etc. Altfel spus, respectarea legii în ansamblul ei şi, în mod deosebit, a interdicției de a adora alți „dumnezei" şi de a realiza imagini ale lui Dumnezeu, este o condiție indispensabilă pentru împlinirea promisiunii divine făcute poporului ales de a intra în Țara Făgăduită. Or, Țara Făgăduită este de asemenea o prefigurare: ea este o imagine a Bisericii, a Împărăției lui Dumnezeu.

Cea de a treia paremie este şi ea o prevestire a revelației neo-testamentare: este rugăciunea lui Solomon la sfințirea Templului zidit de el: „Oare adevărat să fie că Domnul va locui cu oamenii pe pământ?, se întreabă Solomon. Cerul şi cerul cerurilor nu Te încap, cu atât mai puțin acest templu pe care l-am zidit în numelui Tău...". Este vorba aici despre venirea viitoare a lui Dumnezeu pe pământ, despre participarea Lui la curgerea istoriei omeneşti în timp, despre prezența într-un Templu pământesc, făcut de om, a Celui Căruia „cerul nu Îi este de ajuns".

Înțelesul acestor paremii este precizat în *Epistola sfântului Pavel către Coloseni* citită la Liturghie: „Mulțumim cu bucurie Tatălui, Celui ce ne-a învrednicit pe noi să luăm parte la moştenirea

sfinților, întru lumină. El ne-a scos din puterea întunericului și ne-a strămutat în împărăția Fiului iubirii Sale, întru Care avem răscumpărarea prin sângele Lui, adică iertarea păcatelor. Acesta este chipul lui Dumnezeu Celui nevăzut, mai întâi născut decât toată făptura" (I, 12-18). După cum vedem, textul revelează împlinirea profeției potrivit căreia „Moștenirea sfinților", „Împărăția Fiului iubirii Sale", este Biserica, pentru care străvechea Țară a Făgăduinței era o imagine. Astfel, toată dezvoltarea Vechiului Testament, care avea în vedere ocrotirea purității poporului ales, toată istoria sfântă a lui Israel, se vădesc a fi un proces providențial și mesianic, o pregătire a arătării pe pământ a Trupului lui Hristos, Biserica neo-testamentară. Iar în acest proces pregătitor, interzicerea imaginii duce la apariția Celui care fusese nevăzut, a „chipului lui Dumnezeu cel nevăzut", făcut cunoscut de către Dumnezeu-Omul, Iisus Hristos. În slujba sărbătorii auzim: „Odinioară Moise, rugându-Te, a văzut din spate slava Ta cea dumnezeiască; dar Israelul cel nou Te vede astăzi față către față" (al doilea tropar de la cântarea a patra a canonului).

În sfârșit, să examinăm pericopa din *Evanghelia după Luca*, citită în ziua Sfintei Fețe, aceeași la Utrenie și la Liturghie: „Și când s-au împlinit zilele înălțării Sale, El S-a hotărât să meargă la Ierusalim. Și a trimis vestitori înaintea Lui. Și mergând ei, au intrat într-un sat de samarineni ca să facă pregătiri pentru El. Dar ei nu L-au primit, pentru că Se îndrepta spre Ierusalim. Și văzând aceasta, ucenicii Iacov și Ioan I-au zis: Doamne, vrei să zicem să se coboare foc din cer și să-i mistuie, cum a făcut și Ilie? Iar El, întorcându-Se, i-a certat și le-a zis: Nu știți oare fiii cărui duh sunteți? Căci Fiul Omului n-a venit ca să piardă sufletele oamenilor, ci ca să le mântuiască. Și s-au dus în alt sat. Iar Iisus, întorcându-Se către ucenicii Lui, le-a zis : «Toate Mi-au fost date de către Tatăl Meu și nimeni nu cunoaște Cine este Fiul decât numai Tatăl, și Cine este Tatăl decât numai Fiul și căruia voiește Fiul să-i descopere. Și întorcându-Se către ucenici de o parte, a zis: Fericiți sunt ochii care văd ce vedeți voi! Căci zic vouă: Mulți proroci și regi au voit să vadă ceea ce vedeți voi, dar n-au văzut și să audă ce auziți, dar n-au auzit»" (IX, 51-56 și X, 22-24).

Cum vedem, în ceea ce priveşte imaginea, înțelesul Epistolei şi al Evangheliei, pe de o parte, şi al primelor două paremii, pe de alta, sunt opuse. Altădată era: „Nu ați văzut chipul lui Dumnezeu"; în prezent: „Fericiți sunt ochii care văd ce vedeți voi!", cu alte cuvinte, care văd „chipul lui Dumnezeu celui nevăzut", pe Hristos. De aceea, ultimele cuvinte ale acestui text evanghelic sunt adresate numai Apostolilor. Într-adevăr, nu numai ucenicii, ci toți care-L înconjurau în vedeau pe omul Iisus. Dar numai Apostolii vedeau în acest Fiu al omului, sub acest „chip de rob", pe Fiul lui Dumnezeu, „strălucirea slavei Tatălui". Sfântul Ioan Damaschin, aşa cum am văzut, considera aceste din urmă cuvinte ale Evangheliei ca fiind abolirea interdicției biblice, abolire al cărei aspect vizibil pentru noi este chipul lui Hristos pe care îl sărbătorim. „Odinioară ai fost văzut de oameni, iar acum Te arăți în chipul Tău cel nefăcut de mână omenească" (al doilea tropar din prima cântare a canonului).

Primul pasaj din Evanghelie (*Luca* 9, 55-56) subliniază ceea ce îi distinge pe Apostoli de restul lumii, adică ceea ce *distinge Biserica de restul lumii*: duhul şi metodele care îi sunt proprii şi care nu sunt cele ale lumii (Să amintim că tocmai această deosebire determină mijloacele de acțiune ale Bisericii, în mod deosebit arta ei). Dacă paremiile arată rostul interzicerii imaginii, Evanghelia revelează, dimpotrivă, menirea imaginii. Să mai notăm că această deosebire care există între duhul şi metodele Apostolilor şi cele ale lumii este marcată de către Hristos chiar înainte de intrarea Sa în Ierusalim. Începând cu paremiile şi străbătând lecturile neo-testamentare, vedem un fel de dezvoltare a revelației: Vechiul Testament este o pregătire a Noului Testament; Țara Făgăduită, în care merge vechiul Israel, este o imagine a Bisericii neo-testamentare. Dar Noul Testament nu este țelul final: el nu este decât etapa următoare pe drumul către Împărăția lui Dumnezeu. Or, în Vechiul Testament mărturisirea adevăratului Dumnezeu şi absența imaginii Sale erau una dintre condițiile esențiale pentru ca poporul să poată intra în Țara Făgăduită şi să o stăpânească. În Noul Testament, mărturisirea lui Hristos şi a imaginii Lui, profesiunea credinței noastre prin

această imagine, joacă, la rândul lor, un rol analog: sunt condiții esențiale pentru a intra în Biserică şi, prin Biserică, în Împărăția lui Dumnezeu, în Ierusalimul ceresc spre care ne conduce Biserica. De aceea se citeşte acest pasaj din Evanghelie tocmai în ziua în care Biserica sărbătoreşte icoana Sfintei Fețe. Hristos Însuşi este cel care îi duce pe Apostoli la Ierusalim. Cât despre noi, chipul Său este cel care ne duce în Ierusalimul cel ceresc. Iată ce spune în această privință slujba praznicului: „Slăvimu-Te pe Tine, iubitorule de oameni, văzând chipul purtării de grijă al icoanei Tale. Prin aceasta, neoprită intrare în Eden, Mântuitorule, dăruieşte robilor Tăi" (stihiră, glas 6).

Prin alegerea acestor lecturi, Biserica desfăşoară înaintea noastră un imens tablou: ea ne arată încetul şi anevoiosul drum al lumii căzute înspre mântuirea promisă.

Astfel, Biserica afirmă existența unor imagini autentice ale lui Hristos; aceste imagini au existat încă de la început. Avem de altfel o mărturie istorică despre ele. Această mărturie este cu atât mai prețioasă cu cât provine de la singurul autor indiscutabil iconoclast din secolul al IV-lea: Eusebiu, episcop de Cezareea. El afirmă nu doar existența imaginilor creştine, ci credea chiar că în vremea lui mai existau adevărate portrete ale lui Hristos şi ale Apostolilor, despre care spunea că le-a văzut el însuşi[10]. Într-adevăr, după o descriere a faimoasei statui înălțate de către femeia cu scurgere de sânge a cărei poveste o cunoaştem din Evanghelie (*Matei* 9, 20-23; *Marcu* 5, 25-34; *Luca* 8, 43-48), Eusebiu continuă: „Se spune că această statuie imita chipul Mântuitorului. Ea se păstrează până azi şi am văzut-o şi eu cu ochii mei când am trecut prin acel oraş. Nu-i nimic de mirare că păgânii de altădată, pe care Mântuitorul i-a dăruit cu atâtea binefaceri, să-I fi ridicat astfel de monumente, după ce *am văzut* (observat – *historèsamen*) *chipuri ale apostolilor Petru şi Pavel şi chiar chipul lui Hristos* păstrate înfățişate în culori, căci era de aşteptat ca, potrivit obiceiului lor, cei vechi să-i cinstească în felul acesta

[10] Cf. Ch. von Schönborn, *Icoana lui Hristos*, trad. rom. V. Răducă, Edit. Anastasia, Bucureşti, 1996, p. 66.

pe salvatori"[11]. Spunem încă o dată, Eusebiu nu poate fi deloc bănuit de exagerare, căci curentul teologic căreia îi aparținea era departe de a aproba faptele pe care le relatează aici.

Dacă icoana lui Hristos, fundament al iconografiei creştine, reproduce trăsăturile Dumnezeului făcut Om, icoana Maicii lui Dumnezeu o reprezintă pe întâia ființă omenească ce a realizat scopul întrupării – îndumnezeirea omului. Biserica Ortodoxă afirmă legătura Fecioarei cu omenirea căzută, care poartă urmările păcatului originar şi nu o exclude din descendența lui Adam. În acelaşi timp, demnitatea ei excepțională de Maică a lui Dumnezeu, desăvârşirea ei personală, ultimul grad de sfințenie pe care l-a atins, explică această cinstire cu totul excepțională: Fecioara este cea dintâi, din tot neamul omenesc, care a ajuns deja, prin transfigurarea totală a ființei ei, la țelul tuturor făpturilor. Ea a depăşit deja limita timpului şi a veşniciei şi se află, încă de acum, în Împărăția a cărei venire o aşteaptă Biserica odată cu a doua arătare a lui Hristos. Cea care L-a „încăput în ea pe Dumnezeul Cel neîncăput", „cu adevărat Maică a lui Dumnezeu" (*Theotokos*), după proclamarea solemnă a celui deal Patrulea Sinod Ecumenic (Efes, 431), veghează, împreună cu Hristos, asupra destinului lumii. Imaginea ei ocupă deci primul loc după cea a lui Hristos şi face pereche cu aceasta; ea se distinge de icoanele altor sfinți şi de ale îngerilor atât prin varietatea tipurilor iconografice, cât şi prin cantitatea şi prin intensitatea cinstirii lor[12].

Tradiția ortodoxă atribuie sfântului evanghelist Luca primele icoane ale Fecioarei; acesta ar fi pictat trei icoane, după Cincizecime. Una aparține tipului zis „Mângâietoarea" *(Eleusa)*. Ea reprezintă mângâierea reciprocă a Maicii şi a Pruncului,

---

[11] Eusebiu de Cezareea, *Istoria bisericească,* cartea a VII-a, cap. XVIII, PSB 13, trad. rom. T. Bodogae, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1987, p. 288.

[12] Să notăm că în calendarul Bisericii ruse, în care iconografia Fecioarei este foarte dezvoltată, se menționează 260 dintre icoanele ei cunoscute pentru minunile săvârşite şi sărbătorite liturgic. Cât priveşte numărul general al denumirilor icoanelor Feciorei, Mineiul lui Serghie (*Annus ecclesiasticus graeco-slavicus,* vol. I, ed. a II-a, 1901) menționează 700.

Fig. 2. *Icoana Maicii Domnului „Donskaia".*
Icoană rusească din secolul al XIV-lea (tip *Eleousa*)

subliniind sentimentul natural omenesc, duioşia şi dragostea maternă. Este imaginea unei mame care suferă profund pentru supliciile la care va fi supus Fiul ei, având conştiinţa tăcută a chinurilor Lui inevitabile (fig. 2). O altă imagine este aceea din

tipul numit „Călăuzitoarea" *(Hodigitria)*, „Cea care arată calea". Fecioara şi Pruncul sunt reprezentaţi aici din faţă, întorşi spre privitor. Această imagine hieratică şi maiestuoasă subliniază în mod deosebit Dumnezeirea Pruncului (fig. 3). Cât despre cea de a treia icoană, ea ar fi reprezentat-o pe Fecioară fără Prunc. Datele care o privesc sunt confuze. Este posibil ca această icoană să fi fost asemănătoare cu cea a Fecioarei din *Deisis*, adică în rugăciune, adresându-I-se lui Hristos. Actualmente există în Biserica rusă zece icoane ale Fecioarei atribuite sfântului Luca. Pe lângă acestea, mai există în Muntele Athos şi în Occident douăzeci şi una, dintre care opt, la Roma. Desigur, nu putem susţine că aceste icoane sunt făcute de mâna Evanghelistului; nimic din ceea ce a pictat el nu ne-a parvenit[13]. Dar icoanele atribuite sfântului Luca sunt parte a unei tradiţii căreia el i-a furnizat prototipurile; ele au fost pictate după reproduceri ale originalelor sfântului Luca. Tradiţia apostolică trebuie să fie înţeleasă aici aşa cum o înţelegem când vorbim despre Liturghie sau despre regulile apostolice: acestea coboară până la apostoli nu pentru că au fost scrise de propria lor mână, ci pentru că au fost îmbrăcate cu un caracter apostolic şi cu autoritate apostolică. La fel este cu icoanele zise ale sfântului Luca.

Tradiţia care se referă la sfântul Luca ne este transmisă, între altele, de către unele texte liturgice, mai ales cele consacrate sărbătorilor icoanelor Fecioarei, cum este cea a Maicii Domnului din Vladimir, care aparţine tipului *Eleusa* (21 mai, 23 iunie şi 26 august). În cadrul Vecerniei se cântă la litie o stihiră (glas 6) care zice: „Când pentru întâia oară icoana ta a fost zugrăvită de către vestitorul tainelor evanghelice şi ţi-a fost adusă ca să te recunoşti şi să-i dăruieşti puterea de a-i mântui pe cei ce te cinstesc, tu te-ai bucurat: ceea ce eşti milostivă şi ai lucrat mân-

[13] Astfel, dintre vechile reproduceri ale icoanei Fecioarei de tipul *Eleusa* nu cunoaştem niciuna care să fie anterioară secolului al X-lea (în biserica regală Kilisse – 936-969 – vezi N. V. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi givopissi*, t. I, Moscova-Leningrad, 1947, p. 125). În ceea ce priveşte tipul *Hodighitria*, acelea dintre prototipurile ei pe care le cunoaştem urcă până în secolul al VI-lea (Evangheliarul Rabula. Vezi N. P. Kondakov, *Ikonografiya Bogomateri*, t. I, p. 191-192).

Fig. 3. *Icoana Maicii Domnului de la Mănăstirea Neamț*
(tip *Hodighitria*)

tuirea noastră, te-ai făcut gura şi glasul icoanei. Ca şi atunci când L-ai zămislit pe Dumnezeu, ai cântat cântarea: «De-acum mă vor ferici toate neamurile». La fel, privind icoana, zici cu putere: «Harul meu şi puterea mea sunt cu acest chip». Iar noi credem cu adevărat că ai zis aceasta şi că eşti cu noi prin această icoană". La Utrenie, prima cântare a canonului de laudă a Fecioarei (glas 4) zice: „Zugrăvind preacinstit chipul tău, dumnezeiescul Luca, scriitor al Evangheliei lui Hristos, insuflat de glasul tău cel dumnezeiesc, L-a înfăţişat pe Ziditorul a toate în braţele tale". Dacă acest al doilea text se mulţumeşte să constate numai faptul că prima icoană a Fecioarei a fost făcută de către sfântul Luca, primul afirmă în plus că Fecioara însăşi a aprobat imaginea şi i-a conferit harul şi puterea ei. Or, Biserica foloseşte exact acest text la sărbătorile icoanelor de diferite tipuri ale Fecioarei, care pleacă toate de la prototipurile făcute odinioară de sfântul Luca. Biserica subliniază astfel că această putere şi acest har se transmit tuturor imaginilor care reproduc (împreună cu simbolurile care îi sunt proprii) trăsăturile autentice ale Maicii lui Dumnezeu fixate de către sfântul Luca.

Cea mai veche mărturie istorică pe care o cunoaştem despre icoanele zugrăvite de sfântul Luca datează din secolul al VI-lea. Ea îi este atribuită lui Teodor, zis „anagnostul", istoric bizantin din prima jumătate a acestui secol (pe la 530) şi citeţ al catedralei Sfânta Sofia din Constantinopol. Teodor vorbeşte despre trimiterea în capitală, în anul 450, a unei icoane a Fecioarei *Hodighitria* atribuită sfântului Luca. Icoana a fost trimisă de la Ierusalim de către împărăteasa Eudoxia, soţia împăratului Teodosie al II-lea, surorii sale Pulcheria[14]. Sfântul Andrei Criteanul şi sfântul

[14] N. P. Kondakov, *Ikonografiya Bogomateri*, t. I, p. 154. Bine-cunoscuta scriere în apărarea icoanelor adresată împăratului Constantin Copronimul şi atribuită adesea sfântului Ioan Damaschin vorbeşte şi ea despre o imagine a Fecioarei pictată de sfântul Luca. Această scriere, după datele ştiinţei actuale, aparţine unui autor necunoscut şi este alcătuită din predici ale sfântului Ioan Damaschin, precum şi ale sfinţilor Gheorghe din Cipru şi Ioan al Ierusalimului (vezi G. Ostrogorsky, *Seminarium Kondakovianum*, I, Praga, 1927, p. 46 şi, de acelaşi autor, *Histoire de l'Etat byzantin*, Paris, 1956, p. 179).

Gherman, patriarh al Constantinopolului (715-730), vorbesc şi ei despre o icoană a Fecioarei pictată de sfântul Luca, dar aflată la Roma. Sfântul Gherman adaugă că imaginea a fost pictată în timpul vieții Maicii Domnului şi că a fost trimisă la Roma lui Teofil, „prea-puternicului" Teofil despre care vorbesc prologurile *Evangheliei după Luca* şi *Faptelor Apostolilor*. O altă tradiție istoriseşte că o icoană a Fecioarei, după ce a fost zugrăvită de către sfântul Luca şi binecuvântată de către Maica Domnului, ar fi fost trimisă aceluiaşi Teofil, dar la Antiohia.

Oricum ar fi, încă din secolul al IV-lea, când creştinismul a devenit religie de stat şi când, în consecință, nu mai exista nicio primejdie să expui lucrurile sfinte, icoana lui Teofil, care până atunci se găsea ascunsă la Roma, a devenit cunoscută unui număr din ce în ce mai mare de creştini. Dintr-o casă particulară, icoana însăşi sau reproducerea ei ar fi fost mutată într-o biserică. Iar în anul 590 sfântul papă Grigorie I (590-604) va duce în bazilica sfântul Petru, într-o procesiune solemnă, în cântecul litaniilor, venerabila icoană a Maicii lui Dumnezeu, „socotită a fi lucrarea sfântului Luca" *(quam dicunt a sancto Luca factam).*

În afară de imaginile zugrăvite de către sfântul Luca, tradiția mai vorbeşte despre o icoană a Fecioarei făcută în chip miraculos şi nu de mâna omului. Este vorba despre imaginea numită Maica Domnului din Lidda (sărbătorită în 12 martie)[15]. Caracterul miraculos al originii ei a fost fără îndoială motivul care a făcut să se vadă în această icoană un fel de imagine analogă celei a lui Hristos *acheiropoiètos,* iar istorisirea apariției ei să fie integrată în slujba mai multor icoane ale Fecioarei, mai cu seamă a celei numite „din Kazan" (prăznuită în 8 iulie şi 22 octombrie). În

[15] A se vedea N. P. Kondakov, *Iconografia Maicii Domnului,* t. II, Petrograd, 1915, p. 176-179, în ruseşte. Cele mai vechi mărturii scrise pe care le avem despre această icoană urcă până în secolele al VIII-lea şi al IX-lea. Este vorba despre un pasaj atribuit sfântului Andrei Criteanul şi scris pe la anul 726, despre scrisoarea sinodală a celor trei patriarhi din Răsărit adresată în 839 împăratului iconoclast Teofil şi despre o lucrare a lui Gheorghe, zis Călugărul, redactată în 886-887. Nu ştim nimic sigur despre soarta acestei imagini, în afară de faptul că exista încă în secolul al IX-lea (V. Dobschütz, „Christusbilder", Leipzig, 1899-1909, p. 79-80).

secolul al VIII-lea sfântul Gherman, viitorul patriarh al Constantinopolului, trecând prin Lidda, a pus să se facă o reproducere a icoanei, pe care a trimis-o la Roma în epoca iconoclastă. După înfrângerea ereziei, ea a revenit la Constantinopol. Maica Domnului din Lidda mai este numită şi Notre-Dame din Roma (prăznuită în 26 iunie).

3

Arta primelor secole

Marea majoritate a monumentelor de artă sacră din primele secole, mai cu seamă din partea răsăriteană a creştinătăţii, au fost distruse de către iconoclaşti şi, mai târziu, de către cruciaţi, sau pur şi simplu distruse de timp. Rămân mai ales frescele din catacombe, în primul rând cele de la Roma[1]. Nu ştim deci cum erau primele icoane ale lui Hristos şi ale Fecioarei. Dar puţinul care ne rămâne din arta creştină primară ne face să bănuim că nu era vorba despre portrete pur naturaliste, ci despre o realitate cu totul nouă şi specific creştină. „Legată în multe privinţe de antichitate, scrie V. N. Lazarev[2], şi mai cu seamă de formele tardive spiritualizate, această artă, încă din primele secole ale existenţei sale, îşi propunea o serie de sarcini noi. Arta bisericească este departe de a fi o antichitate creştină, cum cred unii scriitori (în primul rând Siebel). Subiectele noi ale artei creştine primare nu constituiau o chestiune pur exterioară.

---

[1] Dacă ne referim la catacombele romane, nu este pentru că nu au existat creştini, sau artă creştină, în altă parte. Dimpotrivă: creştinismul s-a propagat mult mai repede în Orient decât în Occident, aşa încât, în momentul în care sfântul Constantin a urcat pe tron, creştinii alcătuiau deja mai mult de jumătate din populaţie în partea orientală a Imperiului, faţă de numai 20 % la Roma. Dar în catacombele Romei s-a păstrat cea mai mare parte a monumentelor creştine din primele veacuri. În afară de Roma, mai existau catacombe la Napoli, în Egipt, în Palestina etc.

[2] *Istoria picturii bizantine,* Moscova, 1947, t. I, cap. III, p. 38 (în ruseşte).

Ele reflectau o atitudine nouă, o înțelegere funciarmente diferită a realității. Aceste subiecte nu puteau să se acomodeze formelor vechi, proprii antichității. Ele propuneau un stil care să poată întrupa cel mai bine idealurile creştine, şi toate strădaniile artiştilor creştini țintea elaborarea unui astfel de stil". Sprijinindu-se pe cercetările altor savanți, V. N. Lazarev subliniază faptul că în picturile catacombelor acest nou stil prinde formă deja, în trăsăturile lui esențiale. Cu ajutorul acestei arte, creştinii se străduiau să transmită nu doar ceea ce este vizibil cu ochii trupeşti, ci şi ceea ce este invizibil, cu alte cuvinte conținutul spiritual a ceea ce era reprezentat. Pentru a-şi exprima învățătura, Biserica primară s-a slujit şi de simboluri păgâne şi de anumite subiecte din mitologia greco-romană. S-a slujit de asemenea de formele artei antice, greceşti şi romane, dându-le un conținut nou, iar acest conținut nou modifica înseşi formele care îl exprimau.

Altfel spus, la fel ca întreaga creație umană, formarea imaginii creştine a fost determinată de răsturnarea pe care creştinismul a adus-o în lume. Odată cu apariția noului om, apare şi o imagine nouă, care îi corespunde: creştinismul îşi creează propriul stil de viață, propria viziune asupra lumii, propriul „stil" în artă. Față de concepția despre lume a antichității şi față de expresia picturală a acesteia, se iveşte o nouă concepție cu privire la artă, o nouă viziune artistică ce se distanțează de viziunea asupra lumii pe care era întemeiată arta antichității. Această ruptură decisivă este provocată de viața însăşi, de nevoia de a asimila revelația primită şi de a o opune ereziilor care trunchiau plenitudinea revelației.

Arta catacombelor este întâi de toate o artă care exprimă credința. Cea mai mare parte dintre subiectele ei, atât simbolice cât şi directe, corespund textelor sfinte: celor din Vechiul şi din Noul Testament, textelor liturgice şi textelor patristice.

Paralel cu reprezentările directe, destul de numeroase[3], limbajul simbolurilor era foarte răspândit şi juca un rol de seamă

[3] Apare astfel în catacombe, încă din secolele I şi al II-lea, o întreagă serie de teme din Vechiul şi din Noul Testament. În primul secol acestea sunt: bunul Păstor, Noe în corabie, Daniel în groapa cu lei, scena ospă-

în Biserica primelor veacuri. Acest limbaj simbolic se explică mai întâi prin nevoia de a exprima prin artă o realitate care nu poate fi exprimată direct. Pe de altă parte, ascunderea față de catehumeni a tainelor creştine esențiale, până la un anumit moment, era o regulă stabilită de către Părinți şi întemeiată pe Sfânta Scriptură. Sfântul Chiril al Ierusalimului (sec. al IV-lea) explică la ce expresii simbolice trebuie să se recurgă în învățarea catehumenilor, „căci tuturor le este îngăduit să asculte Evanghelia. «Slava Evangheliei însă este rezervată numai ucenicilor adevărați ai lui Hristos»". De aceea Domnul folosea parabole vorbind celor ce nu erau în stare să înțeleagă şi le explica aceste parabole ucenicilor Lui când erau singuri. „Căci, continuă sfântul Chiril, ceea ce, pentru cei luminați, este strălucirea slavei, orbire este pentru cei necredincioşi [...]. Nu este obiceiul să fie spuse păgânilor aceste taine, pe care Biserica ți le expune acum ție [...]. Căci nu expunem păgânilor tainele despre Tatăl şi Fiul şi Sfântul Duh, şi nici nu vorbim pe față catehumenilor despre taine. Dar adeseori vorbim despre multe lucruri în chip acoperit, pentru ca şi cei credincioşi, care le cunosc, să le înțeleagă, iar pe cei care nu le cunosc, să nu-i vatăme"[4].

Astfel, sensul simbolurilor creştine era descoperit catehumenilor progresiv, pe măsura pregătirii lor pentru botez. Pe de altă parte, raporturile dintre creştini şi lumea exterioară cereau un fel de limbaj cifrat. Nu era în interesul creştinilor să divulge lumii din afară, păgână şi ostilă, tainele sacre.

Primii creştini foloseau înainte de toate simboluri biblice: mielul, corabia etc., dar pentru păgânii care intrau în Biserică, aceste simboluri nu erau de ajuns şi erau adesea de neînțeles.

---

tului. Din secolul al II-lea avem numeroase imagini din Noul Testament: Buna-Vestire, Naşterea lui Hristos, Botezul şi multe alte subiecte. Picturile din catacombe tratează frecvent teme inspirate din *Evanghelia după Ioan*: Învierea lui Lazăr (de 53 de ori), vindecarea paraliticului (de 20 de ori) etc., unele dintre ele ar putea fi din a doua jumătate a secolului al II-lea (vezi *Irenikon*, nr. 2, 1961, p. 244-246; recenzie la F. M. Braun, *Jean le Théologien et son évangile dans l'Eglise ancienne*, Paris, 1959).

[4] Sfântul Chiril al Ierusalimului, *Cateheza a VI-a*, 29, trad. rom. D. Fecioru, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 2003, p. 99-100.

Atunci Biserica a adoptat, pentru a-i apropia de adevăr, anumite simboluri păgâne, susceptibile de a transmite diferite aspecte ale învăţăturii ei. Aceste simboluri erau reabilitate, purificate de către Biserică, li se regăsea semnificaţia primară, pângărită printr-o decădere prelungită, şi erau utilizate pentru a exprima mântuirea săvârşită prin întrupare.

Astfel, pentru ca aceia care se converteau de la păgânism să înţeleagă mai bine învăţătura, Biserica întrebuinţa anumite mituri antice pe care le-au adaptat noii credinţe. Ne vom mărgini la câteva exemple care ne vor ajuta să înţelegem menirea acestei arte, sensul şi conţinutul ei şi, prin aceasta, menirea şi sensul artei Bisericii în general.

Pe lângă rarele imagini directe ale lui Hristos, găsim o mulţime de reprezentări simbolice ale Sale, fie pictate în catacombe, fie sculptate în basoreliefuri, pe sarcofage. În primul rând, printre cele care redau înfăţişarea Sa omenească, găsim tipul bunului Păstor, apărut încă din secolul I. Avem mai multe asemenea reprezentări în catacomba Domitilei la Roma. Această imagine este strâns legată de cea a mielului, care se sprijină pe texte biblice; de exemplu, prorocii Iezechiel (cap. 34) şi David (*Psalmul* 22) înfăţişează lumea ca o stână al cărei păstor este Dumnezeu. Iar Hristos, vorbind despre Sine, reia această imagine biblică: „Eu sunt păstorul cel bun", zice El (*Ioan* 10, 14), sau „Am venit la oile cele pierdute ale casei lui Israel" (*Matei* 15, 24). Creştinismul a adoptat acest tip iconografic şi i-a dat un sens dogmatic precis: bunul Păstor – Dumnezeul întrupat – ia în spate oaia pierdută, adică natura umană decăzută, umanitatea pe care o uneşte cu slava Sa dumnezeiască. Astfel trebuie înţeleasă această scenă, şi nu sub aspectul ei istoric. Nu putem în niciun caz să o apropiem de imaginea lui Hristos adolescent, numit Emanuel.

Din mitologia antică este împrumutată a altă imagine simbolică a lui Hristos: reprezentarea, mai degrabă rară, a Domnului sub trăsăturile lui Orfeu cu o harpă în mână, înconjurat de animale. Acest simbol este folosit mult şi în scrierile autorilor antici, începând cu Clement din Alexandria. Aşa cum Orfeu îmblânzea cu harpa lui fiarele sălbatice şi fermeca munţii şi copacii, tot

aşa Hristos atrăgea oamenii prin cuvântul Lui dumnezeiesc şi îmblânzea forţele naturii.

Chiar şi subiectele care par simple decoraţiuni la prima vedere, au deseori un sens ascuns, cum este viţa-de-vie, care se întâlneşte foarte des în arta primelor secole. Este în mod cert o transpunere vizibilă a cuvintelor lui Hristos: „Precum mlădiţa nu poate să aducă roade de la sine, dacă nu rămâne în viţă, tot aşa nici voi, dacă nu rămâneţi în Mine. Eu sunt viţa, voi sunteţi mlădiţele. Cel ce rămâne în Mine şi Eu în el, acela aduce roadă multă, căci fără Mine nu puteţi face nimic" (*Ioan* 15, 4-5). Aceste cuvinte şi această imagine au un sens atât eclesiologic cât şi sacramental. Când se reprezintă viţa şi mlădiţele viei, este vorba despre Hristos şi despre Biserica Sa: „Eu sunt viţa, voi sunteţi mlădiţele"[5]. Dar, cel mai adesea, imaginea viţei-de-vie este completată de cea a culesului viei sau de cea a păsărilor mâncând struguri. În aceste cazuri via le aduce aminte creştinilor de taina centrală a Bisericii, Euharistia. „Via dă vin, după cum Cuvântul dă sânge"[6], zice Clement al Alexandriei. Oamenii care culeg via şi păsările care mănâncă îi reprezintă pe creştinii care se hrănesc cu trupul şi sângele lui Hristos.

În Vechiul Testament via a fost şi simbolul Ţării Făgăduinţei, după cum o indică ciorchinele adus lui Moise din ţara Canaanului. În Noul Testament ea este, prin urmare, şi simbolul raiului, ţara făgăduită celor ce se împărtăşesc cu trupul şi sângele lui Hristos, adică membrilor Bisericii. Motivul decorativ al viţei-de-vie există şi astăzi în arta sacră a Bisericii Ortodoxe, cu acelaşi sens simbolic.

Unul dintre simbolurile cele mai răspândite în primele secole creştine era peştele[7]. Rolul atât de important pe care-l joacă peştele în istorisirile din Evanghelie a contribuit de bună seamă

---

[5] Acest lucru este evident când imaginea se află în cupola unei Biserici (de exemplu capela El Bauit, secolul al V-lea): butucul ocupă centrul, în timp ce coardele ocupă toată bolta. Este acelaşi principiu ca în decorarea clasică a Bisericilor ortodoxe, cu Hristos pe boltă şi cu apostolii înconjurându-L.

[6] *Pedagogul*, I, V, (15, 3), PSB vol. 4, p. 174.

[7] Şi acest simbol a fost împrumutat din păgânism. La popoarele primitive, peştele simboliza fecunditatea. La romani, la începutul erei noastre, el devine un simbol erotic.

la adoptarea lui de către creştini. Hristos însuşi se folosea de el. Adresându-se unor pescari, El recurgea în chip firesc la imagini care le erau apropiate şi lesne de înţeles; chemându-i la apostolat, i-a numit „pescari de oameni": „Veniţi după Mine şi Eu vă voi face pescari de oameni" (*Matei* 4, 19; *Marcu* 1, 17). Împărăţia cerurilor este comparată de către El cu un năvod plin cu tot felul de peşti. Imaginea peştelui slujeşte de asemenea drept simbol pentru bunurile cereşti (*Matei* 7, 9-11; 13, 47-48; *Luca* 5, 10). Imaginile pescarului şi a peştelui, exprimându-i pe propovăduitor şi pe convertit, sunt cât de poate de uşor de înţeles. Dar larga difuzare a simbolului peştelui în creştinism avea şi alte raţiuni. Dintre acestea, sensul misterios al celor cinci litere care compun cuvântul *Ichtys* a fost cea mai importantă[8]. Imaginea peştelui apare peste tot: în picturile murale, pe sarcofage, în inscripţiile funerare, pe obiecte diverse. Creştinii purtau la gât peştişori de metal, din piatră sau din sidef, cu inscripţia: „mântuieşte"[9].

Extraordinarei răspândiri a imaginii grafice a peştelui îi corespunde o utilizare literară nu mai puţin frapantă, în inscripţiile funerare, ca şi la mulţi autori creştini[10]. Totuşi, valoarea acestui simbol le părea atât de importantă creştinilor din primele veacuri, încât ei i-au ascuns semnificaţia mai multă vreme decât în cazul altor simboluri. Aşa se face că până în secolul al IV-lea nu i se dă o explicaţie concretă, potrivit documentelor pe care le cunoaştem.

Semnificaţia primă şi esenţială a peştelui este deci Însuşi Hristos. Unii autori antici Îl numesc uneori pe Domnul „peştele

---

[8] Cuvântul grec care înseamnă „peşte", *Ichtys*, conţine cinci litere, care sunt iniţialele a cinci cuvinte ce se referă nemijlocit la Hristos: *Iesous Christos Theou Yios Soter*, Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul. Aceste cuvinte, după cum vedem, exprimă credinţa în dumnezeirea lui Iisus Hristos şi în misiunea Lui mântuitoare. Avem astfel în simbolul peştelui un fel de formulă veche a Crezului, condensată într-un singur cuvânt.

[9] H. Leclerc, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, t. II, Paris, 1907, p. 467-468.

[10] Tertulian, Clement al Alexandriei, Augustin († 430), Ieronim († 420), Origen, Meliton de Sardes, Optat de Mileva († pe la 370), Zenon din Verona († 375), Petru Hrisologul († 450), Prosper de Aquitania († 463) şi mulţi alţii au folosit simbolismul peştelui.

ceresc" *(Ichtys ouranios)*. Întâlnim imaginea unei bărci, simbol al Bisericii, purtate de un peşte: Biserica şade pe Hristos, Întemeietorul ei. Când este vorba să fie reprezentat Hristos în mijlocul creştinilor veniți la El prin Botez, se reprezintă nişte peşti mici înconjurându-l pe unul mare. „Suntem nişte peştişori, zice Tertulian; ne naştem în apă ca şi peştele *(Ichtys)* nostru Iisus Hristos, şi nu suntem mântuiți decât rămânând în apă"[11]. Astfel, simbolismul peştelui trimite la cel al apei, adică la botez.

Ceea ce se subliniază în mod deosebit în reprezentările şi în scrierile care utilizează imaginea peştelui este semnificația euharistică a acestui simbol. Într-adevăr, de fiecare dată când este reprezentată Euharistia, fie sub forma imaginii unui ospăț, fie a unei scene de prefacere sau printr-un simplu simbol, peştele este nelipsit. Acestea sunt faptele. Şi totuşi peştele nu a fost folosit niciodată ca materie euharistică. El doar precizează sensul pâinii şi al vinului. Deosebit de semnificative sunt două inscripții funerare găsite la cele două extremități ale lumii creştine, în Frigia şi în Galia, datând amândouă din secolul al II-lea. Prima este a sfântului Abercius, episcop de Hierapolis, pe care Biserica îl cinsteşte ca egal cu Apostolii. Această inscripție reproduce un text scris chiar de către sfânt. Mare călător, el a stat o vreme la Roma şi a străbătut tot Orientul. „Credința mă mână peste tot", scria el. Şi „pretutindeni ea mi-a dat spre hrană un peşte foarte mare, curat, pescuit de o Fecioară sfântă: ea îl dădea neîncetat de mâncare prietenilor; ea are un vin delicios, pe care îl dă o dată cu pâinea, amestecat cu apă"[12]. Peştele pe care îl pescuieşte Fecioara sfântă este Hristos. Pâinea şi vinul amestecat cu apă constituie deja practica noastră euharistică.

Cealaltă inscripție funerară, găsită în Franța, este a lui Pectorius de Autun. Este un poem acrostih în limba greacă, ale cărui litere inițiale formează cuvintele *Ichtys Elpis* - Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul, Nădejdea. În „valurile veşnice ale înțelepciunii care dă comori", în „apele divine" care întineresc

---

[11] Vezi P. Sixte Scalia, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, Torino, 1916, p. 226.

[12] *Ibidem*, p. 248.

sufletul, „neamul dumnezeiesc al peştelui ceresc primeşte [...] viaţa nemuritoare". Poemul ne îmbie apoi să mâncăm alimentul dulce ca mierea al Izbăvitorului sfinţilor şi să mâncăm *Ichtys*-ul „pe care tu îl ţii în palmele mâinilor tale"[13].

Astfel, sfântul Abercius a întâlnit peste tot, de la Roma până la Eufrat, nu doar aceeaşi doctrină şi aceeaşi Euharistie, ci şi aceeaşi imagine, acelaşi simbol în care converg rit şi doctrină: peştele. Inscripţia lui Pectorius vorbeşte despre aceeaşi realitate, trăită la celălalt capăt al lumii. Aceste două documente ne arată deci că simbolul peştelui era răspândit pretutindeni şi propriu întregii Biserici.

Un alt simbol al lui Hristos extrem de răspândit în catacombe este cel al mielului, care apare încă din secolul I. Va trebui să revenim asupra lui când va fi interzis, în secolul al VII-lea. Să notăm acum doar că, la fel ca şi peştele, mielul, deşi este înainte de toate un simbol al lui Hristos, îl întruchipa totodată pe creştin în general, mai cu seamă pe apostoli. Mieii care beau din pâraie îi simbolizează pe creştinii care se adapă din apa cea vie a învăţăturii evanghelice. Când erau doi, ei simbolizau Biserica evreilor şi Biserica neamurilor.

Fiind simbolul principal al lui Hristos, mielul a înlocuit multă vreme imaginea nemijlocită a Domnului, şi asta chiar în scene istorice, ca Schimbarea la Faţă sau Botezul. Şi nu doar Hristos, ci şi apostolii sau sfântul Ioan Botezătorul erau înfăţişaţi sub formă de miei.

Fecioara este reprezentată în catacombe cel puţin la fel de frecvent ca şi Hristos. Dar, câtă vreme Hristos este reprezentat mai ales prin simboluri, Fecioara este reprezentată direct. Atât cât ne putem da seama din ceea ce s-a descoperit până acum, ea apare încă din secolul al II-lea în diverse subiecte iconografice, de exemplu în Buna-Vestire (catacomba Priscilei) şi în scena Naşterii (catacomba sfântului Sebastian - secolul al IV-lea). De asemenea, ea este adesea reprezentată singură, ca Orantă, adică

---

[13] Conform obiceiului primilor creştini, credinciosul primea pâinea sfinţită în palma mâinii drepte, încrucişată peste stânga. Aşa se împărtăşeşte până astăzi clerul ortodox.

în atitudine de rugăciune, cu brațele ridicate. Această imagine subliniază rolul ei de mijlocitoare pe lângă Dumnezeu pentru Biserică şi pentru lume. În general, aceasta este atitudinea în care este ea reprezentată pe numeroasele vase sacre găsite în catacombe. Tot acolo mai apare şi înconjurată de apostolii Petru şi Pavel, uneori împreună cu mama sa, sfânta Ana. Una dintre scenele în care ea joacă un rol important este închinarea magilor. Foarte adesea reprezentată în primele veacuri creştine, închinarea magilor constituia în anul liturgic o sărbătoare aparte, cum este cazul şi acum la confesiunile occidentale. Astăzi în Biserica Ortodoxă, închinarea magilor este inclusă în sărbătoarea Naşterii. În catacombele romane cunoaştem zece sau douăsprezece imagini ale închinării magilor, realizate într-o perioadă ce se întinde de la începutul secolului al II-lea, până în secolul al IV-lea, inclusiv. Fecioara este înfățişată întotdeauna aşezată, ținând Pruncul pe genunchi şi primind împreună cu El închinarea magilor, ceea ce subliniază în mod deosebit demnitatea ei de Maică a lui Dumnezeu. Această temă iconografică răspundea unei chestiuni extrem de spinoase în epocă: locul neamurilor, adică al ne-evreilor, în Biserică. Acest lucru nu mai pune acum probleme, dar în primele veacuri problema neamurilor, a păgânilor care intrau în Biserică, în casa lui Israel, pentru care a venit Hristos înainte de toate, îmbrăca forme foarte acute. A fost obiectul unei controverse între apostoli (*Faptele Apostolilor* 11, 1-4) şi a fost discutată la Sinodul apostolic (*Faptele Apostolilor* cap. 15). Ea juca în general un rol însemnat în viața primilor creştini (a se vedea de pildă *Faptele Apostolilor* 6, 1). Imaginile o reflectă deseori şi în mai multe feluri. Magii veniți să i se închine lui Hristos erau pârga neamurilor, pârga Bisericii neamurilor, a Bisericii ne-evreieşti. De aceea creştinii primelor secole, reprezentând închinarea magilor, subliniau locul care le revenea în Biserică creştinilor ne-evrei, legitimitatea slujirii lor, în paralel cu cel al creştinilor din neamul lui Israel[14].

[14] Încă din secolul al VI-lea vedem în mozaicurile de la San Vitale din Ravenna reprezentarea închinării magilor brodată pe rochia împărătesei Teodora, tocmai în scena care o arată aducând, împreună cu împăratul

Fig. 4. *Fecioara cu Pruncul şi un profet. Frescă din catacomba Priscillei. Secolul al II-lea*

După imagini directe sau simbolice ale lui Hristos şi ale Fecioarei, apar cele ale apostolilor, ale profeţilor, martirilor, îngerilor etc., într-un cuvânt toată varietatea iconografiei creştine.

Iustinian, ofrande Bisericii. Astfel cuplul imperial repetă gestul regilor din Răsărit, aducându-I daruri lui Hristos în numele poporului lor.

Un exemplu deosebit de caracteristic şi care ne va permite să înțelegem dezvoltarea ulterioară a artei sacre îl constituie reprezentarea cunoscută drept Fecioara cu Pruncul. Este o frescă din catacomba Priscilei (fig. 4), o pictură cât se poate de elenistică după stil. Pentru a arăta că acea femeie cu un copil este Fecioara, a trebuit să se recurgă la semne exterioare. Aceste semne exterioare sunt un profet biblic alături de ea şi o stea deasupra capului ei. Vedem aici acelaşi principiu ca în imaginile Euharistiei deja amintite. Pentru a arăta că scena reprezentată (ospăţ, prefacere sau doar pâine şi vin) semnifică Taina centrală a creştinismului, se adăuga un semn exterior, un simbol euharistic, peştele. Acest detaliu transpunea sensul imaginii pe un cu totul alt plan, dându-i un conținut mântuitor. La fel, pentru a arăta că femeia reprezentată cu un copil în brațe nu este o simplă femeie, ci Maica lui Dumnezeu, a fost nevoie de indicații exterioare: profetul şi steaua. Aici profetul ține în mâna stângă un rulou sau o carte mică ce conține profeția, iar cu mâna dreaptă arată steaua de deasupra Fecioarei. Să fie Isaia, care zicea: „Domnul va fi pentru tine o lumină veşnică" (60, 19) (steaua este, într-adevăr, simbolul cerului şi al luminii cereşti)? Sau Valaam („O stea răsare din Iacov, un toiag se ridică din Israel", *Numerii* 24, 17)? Fecioara are un văl pe cap, semn al femeilor măritate. Condiția ei civilă era, într-adevăr, aceea de femeie măritată, iar acest văl constituie o trăsătură importantă de realism istoric, care a rămas în tradiția iconografică ortodoxă. Este o imagine totodată istorică şi simbolică. Alianța între adevărul istoric şi simbolism stă la baza artei sacre creştine. Limbajul pictural al Bisericii, la fel ca limbajul său dogmatic, nu avea încă în acea epocă exactitatea, claritatea, precizia secolelor următoare, care ne permit acum să o recunoaştem pe Maica Domnului fără să fie nevoie de un proroc care să ne-o arate. Limbajul artistic era pe cale să se formeze, iar frescele din catacombe ilustrează bine primii paşi ai acestei geneze.

Dar în arta catacombelor găsim nu doar *principiul* însuşi al artei sacre, ci şi, în trăsăturile lui generale, *caracterul ei exterior.* Cum am spus, ştiința profană fără prejudecăți, care se bazează

pe datele reale, afirmă că în catacombele primelor secole apare deja un stil nou, propriu creştinismului, cu trăsăturile esenţiale ce caracterizează de acum încolo arta Bisericii. Această artă – o repetăm – exprimă, înainte de toate, învăţătura Bisericii şi corespunde textelor sacre. Scopul ei nu este deci să reflecte viaţa cotidiană, ci să o lumineze cu un sens nou şi să dea problemelor ei răspunsul Evangheliei. Nicăieri în catacombe nu găsim nici urmă de imagini cu caracter documentar, anecdotic sau psihologic. În zadar am căuta să ne facem o idee despre viaţa cotidiană a creştinilor pornind de la această artă. Astfel, într-o vreme în care persecuţiile erau frecvente şi martirii numeroşi, nu găsim despre aceasta niciun indiciu în arta cultică. Artiştii creştini care trăiau sub Nero sau Diocleţian vor fi văzut, cu siguranţă, scenele atroce din amfiteatre, iar aceste episoade erau un subiect de glorie şi de consolare pentru toţi fraţii. Ne-am aştepta deci să vedem în catacombe evocări ale acelor zile în care lupta dusă de creştini împotriva zeilor păgâni şi a idolilor îşi atingea paroxismul. Or, nu se întâlneşte nici măcar o dată în catacombe vreo scenă de martiriu. Se întâmplă întocmai ca în scrierile marilor sfinţi ai acestei epoci. Sfântul Pavel, de exemplu, învaţă, denunţă greşelile şi viciile etc., dar nu pomeneşte decât în trecere, fără nicio aluzie la starea lui sufletească şi fără nicio descriere, torturile pe care le-a suferit (II *Corinteni* 11, 23-27). Nu este deci de mirare că nici în artă nu găsim nimic de felul acesta. Abia mult mai târziu, când persecuţiile au încetat şi când supliciile creştinilor au devenit istorie, ele au fost uneori reprezentate.

Şi totuşi această artă nu era ruptă de viaţă. Nu doar că vorbeşte limba artistică a epocii ei, dar este chiar legată intim de ea. Această legătură nu constă în imagini cotidiene, precum cele din pictura profană, ci în răspunsul pe care îl aduce problemelor cotidiene ale creştinului. Esenţialul acestui răspuns este starea de rugăciune pe care noua artă o comunică privitorului. Din faţă sau din trei sferturi, personajele ei au cel mai adesea o poziţie orantă, gestul antic al rugăciunii. Deosebit de răspândit în primele veacuri creştine, el capătă o valoare de simbol. Vedem, de asemenea, în catacombele romane o mulţime de orante care

personifică rugăciunea sau Biserica în rugăciune[15]. Această stare de rugăciune devine laitmotivul unor situații dintre cele mai diverse şi adesea dramatice, precum jertfa lui Isaac sau Daniel în groapa cu lei (fig. 5). Nu este reprezentat momentul însuşi al jertfei, latura dramatică a situației, ci starea interioară, spirituală a personajelor: rugăciunea. Creştinul, care trebuia să fie întotdeauna pregătit să dea mărturie în mijlocul chinurilor, avea astfel înaintea ochilor atitudinea interioară pe care trebuia să o adopte în orice împrejurare. Se arăta ceea ce putea instrui, întări şi linişti, nu ceea ce ar fi riscat să respingă şi să îngrozească. Ceea ce mai transmiteau aceste imagini era învățătura despre mântuire. Isaac jertfit era mântuit, ca şi Noe sau Daniel, iar aceasta indica sensul lor prefigurator şi mântuirea noastră a tuturor. În afară de rugăciune, se mai reprezenta munca, pentru a arăta caracterul ei purificator şi pentru a le aminti creştinilor că orice muncă omenească trebuie făcută spre slava lui Dumnezeu. Se reprezenta nu cutare sau cutare episod al activității umane, ci activitatea ca atare, diverse meserii, de exemplu. Vedem astfel o vânzătoare de ierburi la tejgheaua ei, un barcagiu încărcând sau descărcând un transport de amfore, nişte hamali descărcând un vas, un brutar, un podgorean, un vizitiu, nişte lucrători care confecționează ciubere.

Alt aspect caracteristic al artei creştine, care se manifestă încă din primele veacuri, constă în aceea că imaginea este redusă la minimul de detalii şi la maximul de expresivitate. Acest laconism, această sobrietate în mijloace, corespund şi ele caracterului laconic şi sobru al Scripturii. Evanghelia nu consacră decât câteva rânduri evenimentelor care au hotărât istoria omenirii. Imaginea sacră ne arată şi ea doar esențialul. Detaliile, ici şi acolo, nu sunt tolerate decât atunci când sunt semnificative. Toate aceste trăsături ne conduc direct la forma clasică a icoanei ortodoxe. Încă din acea epocă pictorul trebuia să-şi reducă operele la o mare simplitate, a cărei semnificație adâncă nu era

[15] Această atitudine, cu brațele ridicate, nu este specific creştină; ea era cunoscută în lumea antică şi în Vechiul Testament, este evocată în *Psalmi* de mai multe ori.

Fig. 5. *Daniel în groapa cu lei. Frescă din hipogeul Giordani. Secolul al IV-lea*

accesibilă decât unui ochi inițiat spiritual. Artistul trebuia să-şi epureze arta de orice element individual; el rămânea anonim (operele nu sunt niciodată semnate), iar întâia lui grijă era să transmită Tradiția. El trebuia totodată să renunțe la plăcerea estetică pentru ea însăşi şi să întrebuințeze, pentru a sugera lumea spirituală, toate semnele lumii văzute. Într-adevăr, pentru a reprezenta ceea ce rămâne nevăzut ochilor trupeşti, nu este

nevoie de o ceață confuză, ci dimpotrivă de o mare limpezime şi precizie, aşa cum Părinții, când vorbesc despre lumea spirituală, folosesc expresii deosebit de clare şi de riguroase.

Pictorul creştin renunță la reprezentarea naturalistă a spațiului, foarte marcantă în arta romană a acelei epoci. Odată cu adâncimea dispar şi umbrele. În loc să reprezinte o scenă pe care spectatorul nu poate decât să o privească, dar la care nu participă, această artă prezintă personaje legate între ele prin sensul general al imaginii, dar legate mai ales de credinciosul care le priveşte. Ele sunt întotdeauna reprezentate din față; se adresează spectatorului şi îi comunică starea lor interioară, aceea a rugăciunii. Ceea ce contează este nu atât acțiunea reprezentată cât această comuniune cu privitorul.

După cum vedem, simbolismul acestei epoci nu este un joc de cuvinte mai mult sau mai puțin abstract ori arbitrar. Descoperim aici un sistem de exprimare coerent şi profund, pătruns în ansamblul lui şi în fiecare din detaliile lui de un mesaj unic, tainic şi de mântuitor. Iar acest limbaj şi-a îndeplinit bine rolul de vreme ce a propovăduit creştinismul pentru mii de oameni, i-a format şi i-a ghidat. Tocmai cu ajutorul acestui limbaj, astăzi abia înțeles, îşi căpătau instruirea religioasă sfinții acelei epoci, în fiecare etapă, de la convertire şi până la încununarea mărturiei lor prin martiriu.

După cum vedem, în primele veacuri ale creştinismului subiectele reprezentate erau în cea mai mare parte fie simboluri pure, ca peştele sau via, fie imagini istorice, dar slujind ele însele drept simboluri: de pildă învierea lui Lazăr, imagine a învierii de obşte care va să vină. Orice simbol de acest gen, ca formă de expresie o dată găsită şi adoptată de către Biserică (de pildă peştele), nu mai era modificat şi era folosit în întreaga lume creştină. El făcea parte din limbajul simbolic comun, accesibil şi uşor de înțeles pentru orice creştin, indiferent de naționalitatea sau cultura lui.

Din mulțimea monumentelor de artă creştină din Biserica primară am ales doar câteva exemple. Aceste exemple ne arată metode de propovăduire şi de inițiere religioasă extrem de bine

dezvoltate. Arta primilor creştini era o artă dogmatică şi liturgică. Era o veritabilă îndrumare spirituală şi nu putem, de bună seamă, să luăm în serios afirmaţia anumitor savanţi care spun că arta sacră s-a născut în afara Bisericii sau că, până în secolele al III-lea sau al IV-lea, nu avea nicio importanţă[16]. Ba dimpotrivă, această artă denotă o îndrumare eclesială generală foarte clară şi un control atent al muncii artiştilor. Nimic nu este lăsat la voia întâmplării sau a capriciului pictorului. Totul este concentrat pe expresia învăţăturii Bisericii. Încă de la primii ei paşi, Biserica începe să elaboreze un limbaj artistic ce exprimă acelaşi adevăr ca şi cuvântul sacru. Vom vedea mai departe că acest limbaj, ca şi expresia teologică a învăţăturii creştine, se va preciza din ce în ce mai mult, datorită împrejurărilor istorice ale existenţei ei, pentru a deveni instrumentul desăvârşit cel mai exact.

Frumuseţea acestei arte a primelor veacuri creştine ţine în primul rând de posibilităţile pe care le tăinuieşte; ea nu realizează încă toată plinătatea înţelesului ei, dar promite o dezvoltare nesfârşită.

Totuşi, arta catacombelor romane nu trebuie să ne facă să uităm că aici avem de-a face doar cu o ramură a artei paleocreştine: ramura greco-romană, care s-a păstrat cel mai bine. Atributul caracteristic al artei greco-romane din acea epocă este naturalismul ei, adică tendinţa de a reproduce natura sau obiectele vizibile. Exemplele pe care le-am arătat ilustrează cât de mult s-a eliberat arta creştină de acest principiu. Cât despre tehnica picturii romane, ea era foarte dezvoltată şi perfecţionată, iar arta creştină a moştenit-o. De aceea arta primelor veacuri are acelaşi caracter de prospeţime şi de spontaneitate specifice artei antice.

Pe lângă ramura greco-romană a artei creştine, mai erau şi altele. Astfel, frescele din secolul al III-lea dintr-o biserică creştină din Dura Europos au un caracter clar oriental. Trăsăturile

---

[16] A se vedea de exemplu M. Osché, *La nouvelle querelle des images*, Paris, 1952, p. 41 sau Th. Klauser, « Die Äusserungen der alten Kirche zur Kunst », *Gesammelte Arbeiten zur Liturgie-Geschichte*, Münster, 1974, pp. 339-337.

lor esențiale sunt descrise de către A. Grabar în prezentarea pe care i-o face unui templu păgân din acelaşi oraş: „Spațiu restrâns, figuri plate cu conturul apăsat, corpuri isocefale, fără volum şi fără greutate; personaje care merg întorcând capul către privitori; pe scurt, o artă de expresie, care nu pretinde să imite vederea optică, nici să dea iluzia unei realități materiale"[17]. Aceste trăsături ale artei orientale au fost larg utilizate de către creştinism. Alte câteva monumente şi anumite indicații ne permit să afirmăm că arta sacră nu era mai puțin dezvoltată în partea răsăriteană a Imperiului decât în Apus. În orice caz, atunci când Constantinopolul a fost fondat, în 330, arta creştină de la Roma şi din Orient avea deja o lungă istorie.

[17] A. Grabar, *La Peinture byzantine*, Geneva, 1953, p. 38.

4

Arta sacră a epocii constantiniene

În secolul al IV-lea, odată cu inaugurarea erei constantiniene, începe o nouă perioadă pentru Biserică. Ea iese din recluziunea forțată în care s-a aflat până atunci şi îşi deschide larg porțile către lumea antică. Afluxul de noi convertiți cere locuri de cult mai mari şi un gen nou de predică, mai direct şi mai explicit. Simbolurile primelor veacuri, destinate unui număr mic de inițiați, care le înțelegeau, le erau mai puțin clare acestor noi convertiți. Din acest motiv, în secolele al IV-lea şi al V-lea în bisericile mari îşi fac apariția, sub forma picturii monumentale, cicluri istorice reprezentând evenimente din Vechiul şi din Noul Testament. Sfântul Constantin a zidit biserici în Palestina chiar pe locurile evenimentelor evanghelice. Tot în această epocă sunt fixate cele mai multe dintre sărbătorile principale ale Bisericii şi compozițiile lor iconografice, care există şi astăzi în Biserica Ortodoxă. În orice caz, în secolul al VI-lea seria lor este completă, căci le găsim pe faimoasele ampole[1] de la Monza (nu departe de Milano) şi de la Bobbio. Aceste recipiente de argint împodobite cu scene din Evanghelie au fost dăruite pe la anul 600 Theodelindei, regină a lombarzilor († 625), şi constituie pentru noi un

[1] Este vorba despre nişte mici recipiente de argint, în formă de ploscă, cu două fețe rotunde, în care se păstra mir luat de la candelele din locurile sfinte şi care se purtau ca nişte amulete. Cele de la Monza se cunosc de mult, cele de la Bobbio au fost descoperite în 1920 (n. tr.).

document foarte preţios. Unii eruditi susţin că scenele evanghelice gravate aici reproduc mozaicurile din bisericile palestiniene construite de către Constantin şi Elena. Alţi savanţi sunt mai prudenţi: „Este mai rezonabil să spunem, scrie A. Grabar, că modelele lor mai îndepărtate ne rămân pentru moment necunoscute"[2].

Datând din perioada secolelor al IV-lea şi al VI-lea, aceste flacoane au o importanţă considerabilă, căci ele ne oferă reprezentările mai multor sărbători, confirmând prin aceasta vechimea iconografiei noastre dedicată acestor sărbători. Într-adevăr, unele dintre ele ne arată o iconografie deja complet elaborată, fiind aceeaşi cu cea folosită astăzi în icoanele ortodoxe[3].

Schimbarea care a intervenit în veacul al IV-lea în viaţa Bisericii nu a fost doar de ordin exterior: această epocă de triumf a fost şi a unor mari ispite şi a unor mari încercări. Lumea care intra în Biserică îşi aducea cu ea toată neliniştea, toate îndoielile şi neînţelegerile, pe care Biserica trebuia să le împrăştie şi să le potolească. Acest contact nou dintre Biserică şi lume se caracterizează totodată printr-o izbucnire a ereziilor şi printr-un mare avânt al vieţii creştine lăuntrice. Dacă până atunci stâlpii Bisericii erau mai cu seamă martirii, în prezent sunt Părinţii teologi şi sfinţii asceţi. Este epoca marilor sfinţi precum Vasile cel Mare, Grigorie Teologul, Ioan Gură de Aur, Grigorie de Nyssa, Antonie cel Mare, Macarie Egipteanul, Marcu Ascetul, Isaia Pustnicul şi mulţi alţii. Imperiul devine creştin, lumea se sacralizează puţin câte puţin, dar tocmai din această lume pe cale de sacralizare, din acest imperiu creştin fug cei care merg în pustiu. Pustiul îi atrage nu pentru că ar fi uşor de trăit acolo, nu pentru a scăpa de greutăţile lumii, ci dimpotrivă, pentru a părăsi bunăstarea lumii, onorurile unei societăţi care pretindea că nu mai contrazice creştinismul. Spre sfârşitul secolului al IV-lea, întregul Egipt era presărat cu mănăstiri în care călugării se numără cu miile. Pelerini vin aici de pretutindeni, atât din Asia cât şi din

[2] A. Grabar, *Les Ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, p. 49.

[3] Unul dintre aceste flacoane are pe el chiar şapte reprezentări: aceea a Bunei-Vestiri, a vizitei Mariei la Elisabeta, a Naşterii lui Hristos, a Botezului, a Răstignirii, a mironosiţelor la mormânt şi a Înălţării la Cer.

Occident. Experiența Părinților asceți se propagă şi scrierile lor se răspândesc în întreaga lume creştină. Începând cu această epocă, teologia teoretică şi teologia trăită, adică învățătura Bisericii şi experiența vie a pustnicilor devin izvorul care hrăneşte arta sacră, care o călăuzeşte şi o inspiră. Această artă se află în fața nevoii, pe de o parte de a transmite adevărurile care sunt formulate dogmatic, pe de altă parte, de a împărtăşi experiența trăită a acestor adevăruri, experiența duhovnicească a sfinților, creştinismul viu în care dogma şi viața sunt una. Toate acestea se cer transmise, nu unor grupuri restrânse, ca până acum, ci maselor poporului credincios. De aceea Părinții acestei vremi atribuie o mare importanță rolului pedagogic al artei. În veacul al IV-lea, epoca de aur a teologiei, un mare număr de autori creştini de primă mână se referă în argumentația lor la imagini[4] ca la o realitate foarte importantă şi al cărei rol este considerabil. Astfel, Sfântul Vasile cel Mare atribuie picturii o putere de convingere mai mare decât propriilor lui cuvinte. După ce a rostit o întreagă predică în amintirea sfântului martir Varlaam, el încheie zicând că nu vrea să vorbească despre acest mare martir prin cuvinte, ci că cedează locul unui limbaj mai elevat, „trâmbițelor mai puternice ale învățătorilor": „Înălțați acum, o, pictori vestiți ai marilor isprăvi ale luptătorilor, şi împodobiți cu culorile artei voastre pe cel încununat, descris atât de întunecat de mine! Să plec învins de icoana pe care o veți face faptelor sale vitejeşti! Să mă bucur astăzi, deşi sunt învins, de o victorie ca aceasta a iscusinței voastre! [...] Să-l văd zugrăvit în icoana voastră mai strălucitor pe luptător! Să plângă şi acum demonii, loviți de faptele vitejeşti zugrăvite de voi ale mucenicului! Să li se arate iarăşi lor mâna arsă şi victorioasă! Să fie zugrăvit pe icoană şi Hristos, Întâi-stătătorul luptelor"[5].

---

[4] Sfântul Vasile cel Mare, Sfântul Grigorie Teologul (mai ales *Omilia a doua despre Fiul*), Sfântul Ioan Gură de Aur (*Omilia a III-a la Epistola către Coloseni*), Sfântul Grigorie de Nyssa (*Omilia despre Dumnezeirea Fiului şi a Sfântului Duh*, sau cea despre sfântul martir Teodor), Sfântul Chiril al Alexandriei (*Omilie către împăratul Teodosie*) şi alții.

[5] *Omilia 17*, 3, trad. rom. D. Fecioru, PSB vol. 17, p. 523.

Sfântul Grigorie de Nyssa arată în predica la sărbătoarea sfântului Teodor că „pictorul [...], reprezentând în icoană marile fapte ale martirului [...] şi chipul Întâi-stătătorului luptelor, Hristos, reprezentând toate acestea în culori cu artă, ne-a istorisit în mod limpede, aşa cum vorbeşte o carte, luptele martirului [...]. Căci pictura mută vorbeşte pe pereţi şi face mult bine"[6].

Dintre autorii occidentali, sfântul Paulin, episcop de Nola (născut pe la 353, mort pe la 431), a scris despre imagini într-un mod deosebit de amănunţit. El zidise mai multe biserici şi le împodobise cu imagini sacre pe care le-a descris pe larg în scrisorile şi poemele lui. Păstor cu multă experienţă, sfântul Paulin vedea că imaginile atrăgeau cu mult mai mult decât cărţile atenţia creştinilor şi mai cu seamă a neofiţilor şi a catehumenilor. De aceea se străduia să aibă multe imagini sacre în biserici[7].

În secolul al V-lea avem, în acelaşi sens, o indicaţie foarte semnificativă a unuia dintre cei mai mari scriitori ascetici ai antichităţii, sfântul Nil Sinaitul, ucenic al sfântului Ioan Gură de Aur († 430 sau 450). Un oarecare prefect Olimpiodor, după ce a construit o biserică, voia să înfăţişeze pe pereţii naosului, într-o parte uscatul cu scene de vânătoare şi o mulţime de animale, iar în cealaltă, marea cu scene de pescuit, preocupat, cum zicea el, de plăcerea estetică. Olimpiodor i-a cerut sfatul în această privinţă sfântului Nil. Acesta i-a scris: „Scrisorii tale îi răspund că este copilăresc şi pueril să seduci ochiul credincioşilor prin ceea ce s-a descris mai sus [...]. Mai bine să acopere mâna pictorului cele două laturi ale bisericii cu imagini din Vechiul şi din Noul Testament, pentru ca cei care nu cunosc alfabetul şi nu pot să citească Scripturile, privind reprezentările pictate, să-şi aducă aminte de faptele curajoase ale celor ce L-au slujit pe Dumnezeu fără înconjur; astfel, ei vor fi îndemnaţi să se ia la întrecere cu virtuţile în veci neuitate care i-au făcut pe aceşti slujitori ai lui Dumnezeu să aleagă cerul în locul pământului şi cele nevăzute în locul celor văzute"[8].

---

[6] P. G. 46, 737.

[7] *Epistola 32*, către Sever, P. L. 61, 339.

[8] P. G. 79, 577.

Astfel Biserica se străduia să conducă toate simțirile omului, inclusiv văzul, spre cunoaşterea şi slăvirea lui Dumnezeu. Într-adevăr, vederea a avut întotdeauna o mare importanță în propovăduirea revelației creştine. „Dintre simțurile noastre omeneşti, văzul este cel care are cea mai mare acuitate (de percepere) a lucrurilor sensibile", zice Sfântul Vasile cel Mare[9]. Ideea priorității văzului în acest domeniu se manifestă în chip cât se poate de vădit în scrierile patristice (de pildă în cele ale sfinților Atanasie cel Mare, Grigorie de Nyssa şi alții). „Contemplarea Cuvântului văzut, afirmă un autor contemporan, nu generează pasivitate, tocmai pentru că ea este contemplare a Cuvântului, şi nu emoție estetică sau contemplare a ideii"[10]. În acea vreme, ca şi mai târziu, credința era mărturisită prin arătare: „Spune-mi, omule, dacă vreunul dintre păgâni vine la tine şi-ți zice: „Arată-mi credința ta, ca să cred şi eu", ce-i vei arăta? Nu-l vei ridica oare de la cele sensibile la cele nevăzute? [...] Du-l într-o biserică [...]. Pune-l înaintea sfintelor icoane zugrăvite"[11]. Iar mult mai târziu în Rusia, sfântul voievod Andrei de Bogolubov zicea la fel când îi soseau oaspeți străini eterodocşi: „Duceți-i în biserică să vadă adevăratul creştinism şi să se boteze"[12].

Astfel, dintotdeauna Biserica atribuie imaginii o mare însemnătate. Dar nu valoarea ei artistică sau estetică o apreciază, ci, după cum se vede, valoarea ei de propovăduire. Imaginea constituie o veritabilă mărturisire a credinței creştine. Acest caracter dogmatic este o trăsătură esențială a artei sacre ortodoxe din toate epocile. Dar începând din secolul al IV-lea avem deja exemple în care Biserica nu doar că predică prin imagine, ci şi combate prin ea erezia. În lupta împotriva ereziilor şi, în general, pentru puritatea vieții şi a învățăturii ei, Biserica a confirmat la sinodul de la Laodiceea (aprox. 343), canonul apostolic 85 despre cărțile sfinte, punând capăt improvizației în cult (ca-

[9] Sfântul Vasile cel Mare, *Comentariu la Isaia*, cap. I, P.G. 30, 132 A.
[10] J. Ph. Ramseyer, *La Parole et l'Image*, Neuchâtel, 1963, p. 18.
[11] *Impotriva lui Constantin Cabal.*, par. X, P.G. 94, 2, 325.
[12] Culegere completă a Cronicilor ruseşti, în limba rusă, p. 591. Citată mai ales de N. N. Voronin, *Arhitectura din Nord-Estul Rusiei*, t. I, Moscova, 1961, p. 228 (în ruseşte).

noanele 59 şi 60), prin care pătrundeau erori în liturghie. Este deci de înțeles că ea a devenit mai exigentă şi în privința artei. Erorilor şi ereziilor ea le răspundea acum nu doar prin experiența sfinților, ci şi prin cult şi prin imagine. În cadrul acesteia, fie anumite detalii, fie ansambluri sau cicluri întregi de picturi murale sau de mozaicuri opun ereziilor învățătura sănătoasă a Bisericii. De pildă, împotriva lui Arie, care vedea în Hristos nu un Dumnezeu, ci o creatură (învățătură condamnată de către Întâiul Sinod Ecumenic din 325), se pun de o parte şi de alta a chipului lui Hristos literele alfa şi omega (A – Ω), aluzie la cuvintele din *Apocalipsă*: „Eu sunt Alfa şi Omega, cel dintâi şi cel de pe urmă, începutul şi sfârşitul" (22, 13), pentru a sublinia mai bine dumnezeirea Fiului omului, de o ființă cu Dumnezeu Tatăl, după dogma Sinodului de la Niceea[13]. În 431 Sinodul de la Efes a condamnat erezia lui Nestorie, care nu admitea unirea ipostatică în Hristos a firii dumnezeieşti cu cea omenească şi care nega, în consecință, maternitatea divină a Fecioarei, numind-o Mama lui Iisus sau Mama lui Hristos. Sinodul a proclamat maternitatea divină a Fecioarei, atribuindu-i în mod solemn numele de Maică a lui Dumnezeu *(Theotokos)*. Îndată după aceea s-au înmulțit reprezentările ei deosebit de solemne, tronând cu Pruncul dumnezeiesc pe genunchi şi cu îngerii alături[14].

Biserica din Constantinopol este cea căreia i-a revenit rolul de a elabora formele cele mai adecvate ale artei sacre, limbajul pictural cel mai precis. Situația geografică a noii capitale era deosebit de propice pentru că, aflată în punctul de joncțiune al Europei cu Asia, ea era ca o punte între ele şi primea, şi de la una şi de la cealaltă, o bogată moştenire. În domeniul artei, ea a primit de-a gata o iconografie elaborată, îmbrățişând Vechiul şi Noul Testament, o tehnică perfecționată a frescei, a mozaicului şi a encausticii, o bogată ornamentație, culori rafinate, un sistem dezvoltat de decorații monumentale[15].

---

[13] L. Bréhier, *L'Art chrétien*, Paris, 1928, p. 67.

[14] V. N. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, Moscova, 1947, p. 51 (în ruseşte).

[15] Descoperirile arheologice din ultima vreme arată că, încă de la începutul existenței lui, Constantinopolul era un centru de cultură artistică

Pentru a-şi elabora limbajul, Biserica se folosea, cum am văzut, de forme, de simboluri şi chiar de mituri antice, adică de mijloace de expresie păgâne. Dar Biserica nu întrebuinţează pur şi simplu ceea ce împrumută: ea purifică şi adaptează. Din lumea care îl înconjoară, creştinismul absoarbe tot ceea ce îi poate sluji ca mijloc de expresie. Astfel, Părinţii Bisericii au folosit, spre câştigul teologiei, tot aparatul filozofiei antice. La fel arta creştină moşteneşte cele mai bune tradiţii ale antichităţii. Ea absoarbe elemente ale artei greceşti, egiptene, siriene, romane şi altele, sacralizează toată această complexă moştenire, o face să slujească plenitudinii expresiei sale şi o transformă conform exigenţelor învăţăturii creştine[16]. Creştinismul alege din lumea păgână tot ceea ce este al său, „creştin înainte de Hristos", cum se spune, toate frânturile de adevăr care sunt împrăştiate acolo, le amestecă şi le face să intre în plinătatea revelaţiei.

Numele însuşi al Bisericii *(Ecclesia)* însemnă, spun Părinţii, că ea îi convoacă şi îi reuneşte pe toţi oamenii în comuniunea cu Dumnezeu. Oamenii care sunt astfel chemaţi din lume în Biserică îşi aduc cu ei cultura, trăsăturile naţionale caracteristice, facultăţile creatoare. Din tot acest aport, Biserica alege ceea ce este mai curat, mai adevărat, mai expresiv, şi îşi făureşte astfel limbajul sacru. Primii creştini aveau o rugăciune euharistică

---

foarte important (vezi D. Talbot Rice, *Les Mosaïques du grand palais des empereurs byzantins à Constantinople,* în „Revue des Arts", Paris, 1955, nr. 3, p. 166).

[16] Originile artei creştine sunt de o asemenea complexitate încât nu-i putem niciodată deriva formele de la un singur element, în ciuda înrudirilor exterioare. De pildă, icoana este ataşată uneori portretului funerar egiptean, din cauza asemănării lor evidente. Ca şi icoana, acest portret surprinde faţa cu trăsăturile ei caracteristice. Dar acest portret nu merge dincolo de viaţa pământească. Este un fel de conservare, care aminteşte de mumificarea egipteană. Scopul lui este să îl reprezinte pe om aşa cum a fost, ca şi cum ar continua să trăiască, şi să păstreze pentru eternitate această imagine a vieţii pământeşti. Într-o icoană, dimpotrivă, faţa este transfigurată, iar această transfigurare ne descoperă o lume diferită, o plenitudine incomparabilă cu viaţa omului căzut. Portretul funerar egiptean încearcă să prelungească indefinit această viaţă pământească, icoana, să o îndumnezeiască.

foarte semnificativă pentru acest proces: „Precum această pâine, odinioară împrăştiată în multe spice pe dealuri, a devenit acum una, tot aşa Biserica Ta să fie adunată de la marginile pământului în Împărăția Ta". Acest proces nu are ca origine influența exercitată de lumea păgână asupra Bisericii, ci, din contră, el derivă din prelucrarea de către Biserică a unor elemente din lumea păgână apte să fie încreştinate; nu este vorba despre o pătrundere de obiceiuri păgâne în creştinism, ci despre sacralizarea lor. În domeniul artei, s-a întâmplat nu o păgânizare a artei creştine, şi prin aceasta a creştinismului însuşi, cum se crede adesea, ci dimpotrivă, încreştinarea artei păgâne.

Se consideră că în această epocă de formare a artei sacre existau două curente artistice esențiale cu rol preponderent. Pe de o parte arta elenistică, reprezentând spiritul grec în arta creştină, pe de altă parte, arta creştină de la Ierusalim şi din ținuturile siriene. Utilizarea acestor două curente, între care contrastul era mare, ilustrează bine procesul de selecție prin care Biserica îşi elabora formele cele mai adecvate ale artei. Curentul elenistic era cel al oraşelor greceşti, îndeosebi al Alexandriei. El moştenise frumusețea antică, cu armonia, cu măsura, ritmul, grația şi eleganța ei. Pe de altă parte, arta de la Ierusalim şi arta siriană reprezentau realismul istoric, uneori cam naturalist şi brutal (a se vedea de exemplu Evangheliarul Rabula). Biserica a luat de la fiecare din aceste forme de artă ceea ce avea ea desăvârşit şi autentic. Ea respinge astfel naturalismul pe alocuri grosier al artei siriene, dar îi păstrează iconografia veridică, cu credincioşie conservată în chiar locurile în care s-a derulat istoria evanghelică. Din arta elenistică Biserica respinge o iconografie uşor idealistă, dar păstrează frumusețea armonioasă, simțul ritmului, anumite elemente artistice, ca de exemplu aşa-numita perspectivă „inversată". Pentru imaginea lui Hristos, Biserica respinge iconografia elenistică ce Îl reprezenta pe Domnul sub trăsăturile unui zeu tânăr, de tip Apollo, imberb şi elegant; ea adoptă iconografia palestiniană a bărbatului cu barba închisă la culoare, cu părul lung, imagine realistă, portretistică şi maiestuoasă în acelaşi timp. La fel în cazul Fecioarei: arta elenistică

îi dăduse tunica, coafura, alteori şi cerceii marilor doamne din Alexandria şi din Roma. Arta de la Ierusalim a înveşmântat-o în vălul lung al femeilor siriene, în mantia care ascundea părul ce cădea până la genunchi. Biserica adoptă de asemenea în arta ei liturgică ornamentul ritmat şi adesea simetric al orientului, ca şi alte elemente din culturi diverse, care convergeau toate la Constantinopol. Cu aceste elemente de o extremă varietate, Biserica din Constantinopol creează o formă de artă care, încă din vremea lui Iustinian (sec. al VI-lea), reprezintă un limbaj pictural bine format.

Preluarea de către Biserică a acestor elemente diverse, integrarea lor în plinătatea revelației, pătrunde în toate aspectele activității umane, inclusiv în creația artistică, fie ea creație literară sau artă figurativă. Această creație este sfințită prin participarea ei la realizarea Împărăției lui Dumnezeu, pe care Biserica o împlineşte în lume. Căci sensul final al existenței lumii constă în realizarea Împărăției lui Dumnezeu. Şi invers, rațiunea de a fi a Bisericii în lume este de a o face să participe la plenitudinea revelației. Astfel, această alegere şi această punere împreună, care au început încă din primele veacuri ale creştinismului, constituie o lucrare normală şi permanentă a Bisericii: acest proces nu se mărgineşte la una sau alta dintre epocile istorice. În acțiunea ei de construire şi de sinteză, Biserica va continua până la sfârşitul veacurilor să ia din afară orice realitate autentică, fie ea şi incompletă sau insuficientă, pentru a o integra şi a o face să participe la viața ei divină.

Aceasta nu înseamnă că Biserica suprimă caracterul specific al elementelor pe care le adoptă. Ea nu exclude nimic din ceea ce este propriu naturii create de către Dumnezeu, nicio trăsătură omenească, niciun indiciu al timpului şi al locului, niciun caracter național sau personal. Ea sfințeşte toată diversitatea universului, revelându-i adevăratul lui sens, orientându-l spre adevăratul lui țel, realizarea Împărăției lui Dumnezeu. La fel, aceste particularități nu distrug unitatea Bisericii, ci îi oferă noi forme de expresie. În felul acesta, bogăția Bisericii se realizează în unitatea ei, tot aşa cum unitatea se realizează în diversitatea

expresiilor ei. Aşa se afirmă, în ansamblu şi în fiecare detaliu, catolicitatea Bisericii. În domeniul artei, ca şi în celelalte domenii, această catolicitate nu implică uniformitate, ci traducerea adevărului unic în forme multiple, proprii fiecărui popor, fiecărei epoci, fiecărui om.

Arta care se elabora astfel era o manifestare a vieții noi aduse de către creştinism, o viață care nu mai era supusă Legii vechi. După apologetul creştin care i-a scris lui Diognet, creştinii trăiau *în* trup, dar nu *după* trup[17]. Aceste cuvinte exprimă principiul însuşi al vieții creştine, folosind aproape aceiaşi termeni ca sfântul Pavel în *Epistola către Romani*: „Drept aceea, fraților, nu suntem datori trupului, ca să trăim după trup" (8, 12). Dar lumea care înconjura Biserica trăia tocmai *după* trup, adică urmând un principiu întru totul opus mântuirii creştine. Acest principiu al trupului triumfător a fost exprimat cu o mare perfecțiune prin arta păgână, acea artă antică a cărei frumusețe şi-a păstrat până în zilele noastre farmecul ei atrăgător. Arta creştină trebuia deci, în chip firesc, să exprime un principiu de viață specific creştin şi să îl opună principiului şi genului de viață păgân. Sensul însuşi al creştinismului o cerea.

Arta oficială a Imperiului Roman era o artă de stat care trebuia să-i educe pe cetățeni într-un anumit sens. Dar această artă a Imperiului Roman era o artă demonică. Statul era păgân şi fiecare act oficial era în acelaşi timp un act ritual, o mărturisire a păgânismului. Când Imperiul Roman a devenit creştin, statul a fost depăgânizat, iar arta lui oficială a încetat să mai fie idolatră. Totuşi, a rămas o artă cu program, o artă educativă. Romană sau bizantină, această artă era foarte diferită de arta profană aşa cum o înțelegem noi astăzi.

Viața aşa cum este, sau mai degrabă aşa cum o vede artistul, nu era deloc reprezentată. Cu atât mai puțin am putea numi această artă o „artă liberă" sau „artă pentru artă". Ea nu era arbitrară; era o artă pedagogică, exprimând idealurile civice

---

[17] *Epistola către Diognet*, cap. VI, trad. rom. D. Fecioru, PSB vol. 1, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1979, p. 341.

şi educându-i pe cetăţeni într-un sens bine definit[18]. În acest scop, arta despre care vorbim nu se limita la a reprezenta anumite subiecte; ea o făcea într-un anumit fel, foarte limpede şi concis, gândit pentru a reda temele propuse cât mai accesibil cu putinţă şi cât mai rapid asimilabile pentru privitor. Fiecare din aceste subiecte avea propria lui destinaţie, „funcţia" lui, ca să spunem aşa[19].

Pentru Biserică, în domeniul ei propriu, domeniul spiritual, era nevoie de o artă care să educe poporul creştin în acelaşi sens în care o făcea liturghia, care să îi transmită învăţătura dogmatică şi care să îl sfinţească prin prezenţa harului Sfântului Duh. Într-un cuvânt, era nevoie de o artă care să oglindească pe pământ Împărăţia lui Dumnezeu şi care să-i însoţească pe credincioşi în toată viaţa lor în lume. Trebuia o imagine care să ducă în lume aceeaşi propovăduire precum cea a cuvântului şi a prezenţei reale a sfinţeniei. Acest limbaj pictural era constituit în trăsăturile lui esenţiale încă din secolul al VI-lea. Este începutul artei numite impropriu mai târziu „artă bizantină" sau „stil bizantin", termen care va fi apoi extins în mod arbitrar la arta tuturor popoarelor ortodoxe.

[18] De altfel, în acest scop a recurs deseori în reprezentările ei la elemente creştine. Astfel, pentru a arăta că puterea imperială era dată de Dumnezeu, împăratul şi împărăteasa se reprezentau încoronaţi de către Hristos.

[19] Astfel, portretul împăratului prezentat de către un funcţionar al statului însemna că acest funcţionar acţiona în numele şi prin puterea împăratului; imaginea unui împărat călcând în picioare un duşman barbar semnifica invincibilitatea Imperiului etc.

5

Sinodul Quinisext şi învăţătura lui despre imaginea sacră

Întocmai ca şi imaginea, învăţătura Bisericii referitoare la arta sa nu este nici ea un fel de apendice la creştinism, adăugat mai târziu; ea decurge din învăţătura despre mântuire a Bisericii. Doctrina imaginii nu s-a juxtapus viziunii creştine despre lume la un moment dat, ci s-a înrădăcinat dintotdeauna în inima acesteia. Încă de la început, ea exista pe deplin, implicit. Ca şi în cazul celorlalte aspecte ale învăţăturii ei, Biserica a ajuns de-a lungul istoriei sale să expliciteze învăţătura despre arta sa ca răspuns la nesocotirea acesteia şi la atacurile împotriva ei. S-a întâmplat ca şi în cazul dogmei referitoare la cele două firi ale lui Hristos, de exemplu, firea divină şi firea umană. Acest adevăr a fost mai degrabă trăit de către primii creştini decât formulat explicit. Iar expresia lui riguroasă nu a fost definită de către Biserică decât ca răspuns la exigenţele istoriei ei, pentru a respinge erezii şi greşeli. La fel stau lucrurile şi cu învăţătura despre icoană. Sinodul Quinisext marchează momentul în care Biserica a formulat pentru prima oară principiul de bază care priveşte conţinutul şi caracterul însuşi al artei sacre. Ea o făcea ca răspuns la o nevoie practică. Canoanele acestui Sinod nu sunt „o concesie a Bisericii faţă de cerinţele credincioşilor", cum gândeşte ştiinţa modernă. Cu atât mai puţin el nu se măr-

gineşte la un subiect anume[1]. Ci, aşa cum vom vedea, atitudinea Sfinților Părinți din epocile precedente față de arta sacră, adică tradiția însăşi a Bisericii, este cea care primeşte aici o expresie sinodală.

Sinodul Quinisext s-a deschis la 1 septembrie 692. Se numeşte „Quinisext" pentru că el completează cele două sinoade ecumenice care îl precedă: cel de-al Cincilea, din anul 553, şi cel de-al Şaselea din anul 681, amândouă ținute la Constantinopol. La fel ca şi cel de-al şaselea Sinod Ecumenic, Sinodul Quinisext s-a ținut în sala cupolei *(in Trullo)* din palatul imperial, de unde numele lui de „Sinodul in Trullo". Sinoadele precedente, care au condamnat monofizismul şi monotelismul, nu s-au ocupat decât de chestiuni dogmatice. O serie întreagă de chestiuni disciplinare îşi aşteptau soluția; în acest scop s-a convocat Sinodul Quinisext. El este deci socotit de către Biserica Ortodoxă ca fiind complementar celor două sinoade precedente. Problemele pe care le-a examinat priveau diverse aspecte ale vieții eclesiale care necesitau o reglementare. Printre acestea se număra şi arta sacră. „Grâului copt al adevărului li s-au adăugat câteva resturi ale imaturității păgâne şi iudaice". Sunt cuvinte dintr-o scrisoare pe care Părinții Sinodului i-au scris-o împăratului Iustinian al II-lea şi care privesc în mod nemijlocit subiectul nostru.

Trei canoane ale Sinodului Quinisext au legătură cu arta sacră. Canonul 73 se referă la imaginea crucii: „Întrucât crucea de viață dătătoare ne-a adus mântuirea, se cuvine să ne sârguim în tot chipul să mărturisim cinstirea datorată celei prin care am fost izbăviți de căderea cea de demult. De aceea, arătându-i cinstirea noastră în gândire, prin cuvânt şi în sentiment, poruncim să se şteargă cu desăvârşire imaginile crucii făcute de unii pe pământ, pentru ca acest semn al biruinței noastre să nu fie călcat în picioare de către oameni. Poruncim să fie opriți de la împărtăşanie cei care de acum încolo vor zugrăvi pe pământ reprezentarea crucii"[2]. Această simplă prescripție cere atitudinea cuvenită față de cruce, acest stindard al creştinismului: nu se

[1] Vezi A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 79.

[2] Rhalli şi Potli, *Syntagma d'Athènes*, t. II, 1852, p. 474.

cade să trasezi imaginea sfintei cruci pe pământ, unde ar risca să fie călcată în picioare de trecători.

Canonul 82 este cel care ne interesează cel mai mult. El are o importanță capitală pentru că ne arată conținutul imaginii sacre așa cum îl înțelege Biserica. Canonul precizează în ce sens s-a dezvoltat imaginea creștină:

„În anumite picturi *(graphias)* regăsim mielul arătat cu degetul Înaintemergătorului; acest miel a fost pus acolo ca tip al harului, făcându-l văzut dinainte pentru noi, prin lege, pe adevăratul Miel, Hristos Dumnezeul nostru. Cinstind de bună seamă figurile *(typous)* și umbrele, ca pe niște simboluri ale adevărului și schițe date nouă în vederea Bisericii, preferăm *(protimomen)* harul și adevărul, primind acest adevăr ca pe plinirea legii. Hotărâm deci ca de acum încolo această plinire să fie însemnată în ochii tuturor în picturi, să fie înălțat în locul mielului cel vechi, în icoane, după înfățișarea lui omenească *(anthropinon charactera)*, Cel ce a ridicat păcatul din lume, Hristos Dumnezeul nostru. Prin aceasta [...] suntem îndemnați să ne reamintim de locuirea *(politeias)* Lui în trup, de patima Lui, de moartea cea mântuitoare și izbăvirea *(apolytroseos)* care a izvorât din ea lumii"[3].

Prima frază a acestui canon precizează situația de atunci. Ea vorbește despre Înainte-Mergătorul reprezentat sub forma lui omenească și arătându-L cu degetul pe Hristos reprezentat sub formă de miel. Imaginea realistă a lui Hristos exista încă de la început și această imagine veridică este cea care constituia mărturia reală a Întrupării Lui. Pe de altă parte, existau mari cicluri care înfățișau subiecte din Vechiul și din Noul Testament, îndeosebi o mare parte dintre sărbătorile noastre principale, unde Hristos era reprezentat în aspectul lui uman. Și totuși mai existau încă, la sfârșitul secolului al VII-lea, reprezentări simbolice, înlocuind chipul omenesc al lui Hristos. Era un atașament prelungit față de prefigurările biblice, și mai ales față de imaginea mielului, care era răspândită mai cu seamă în Apus[4].

[3] *Ibidem*, p. 492.

[4] „Nu cunoaștem nici măcar o singură reprezentare de origine bizantină a unui miel arătat cu degetul de către Înainte-Mergătorul", scrie N.

Credincioşii trebuiau aşadar îndrumați spre calea adoptată de către Biserică şi tocmai acest lucru îl face canonul 82 al Sinodului Quinisext.

Simbolul vetero-testamentar al mielului a jucat un rol însemnat în arta primelor veacuri creştine. În Vechiul Testament jertfa pascală a mielului constituia centrul vieții cultuale, aşa cum în Noul Testament jertfa euharistică este centrul vieții Bisericii, iar Paştile – Sărbătoarea Învierii – centrul anului liturgic. Mielul neprihănit al lui Israel este prin excelență prefigurarea lui Hristos. În primele veacuri, în care imaginea directă a Domnului era adesea şi în chip necesar ascunsă, imaginea mielului a fost foarte răspândită. La fel ca peştele, el Îl întruchipa nu numai pe Hristos, ci şi pe cel ce Îl imita şi Îl urma, adică pe creştin.

Imaginea despre care vorbeşte Sinodului Quinisext, Hristos sub chipul mielului arătat cu degetul de către Înainte-Mergătorul, era o imagine foarte bogată şi foarte importantă din punct de vedere dogmatic şi liturgic. Ea se întemeiază pe pasajul bine cunoscut din *Evanghelia după Ioan* (cap. 1). Evanghelistul transmite mărturia sfântului Ioan Botezătorul despre venirea iminentă a Mântuitorului. Preoților şi leviților veniți să-l întrebe dacă nu este Ilie sau Prorocul, sfântul Ioan Botezătorul, care era chiar ultimul dintre prorocii vetero-testamentari, le răspunde că el este Înainte-Mergătorul celui care vine îndată după el. Iar a doua zi Hristos apare înaintea poporului, mergând să-i ceară sfântului Ioan botezul. Înainte-Mergătorul Îl arată cu degetul zicând: „Iată Mielul lui Dumnezeu, Cel ce ridică păcatul lumii" (*Ioan* 1, 29). Imaginea, cum vedem, traduce literalmente pentru ochi aceste cuvinte şi le fixează astfel în memorie. Canonul 82, care interzice acest simbol, se inspiră din acelaşi pasaj al *Evangheliei după Ioan*. Atâta doar că ia acest text nu izolat, nici în înțelesul lui literal, ci în contextul care îl precedă, punând accentul nu pe *cuvintele* spuse de sfântul Ioan Botezătorul, ci pe *Cel pe care Ioan îl desemna*. Într-adevăr, descrierea apariției lui Hristos este precedată în Evanghelie de un întreg prolog care pregăteşte des-

Pokrovsky, *Monuments de l'iconographie et de l'art chrétiens*, S. Petersburg, 1900, p. 29 (în ruseşte).

coperirea Domnului: „Cuvântul S-a făcut trup şi am văzut slava Lui, slavă ca a Unuia-Născut din Tatăl, plin de har şi de adevăr [...]. Şi din plinătatea Lui noi toți am luat har peste har. Pentru că Legea prin Moise s-a dat, iar harul şi adevărul au venit prin Iisus Hristos" (14, 16-17). Or, de vreme ce *adevărul* este cel care a venit prin Iisus Hristos, nu este vorba despre traducerea unui cuvânt în imagini, ci despre înfățişarea acestui adevăr, despre împlinirea cuvântului. Într-adevăr, vorbind despre Mielul care poartă păcatele lumii, nu un miel arăta sfântul Ioan Botezătorul cu degetul, ci pe Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu făcut Om şi venit în lume pentru a împlini Legea şi a se dărui El Însuşi ca jertfă, El Care fusese prefigurat de către mielul vetero-testamentar. Această împlinire, această realitate, acest adevăr trebuiau arătate ochilor tuturor. Adevărul trebuia astfel revelat nu doar prin cuvânt, ci şi prin imagine, el trebuia să fie *arătat*. De aici refuzul absolut al oricărei abstracțiuni, al oricărei concepții metafizice a religiei. Adevărul are o imagine. Căci el nu este o idee sau o formulă abstractă, el este concret şi viu, el este o persoană, *Persoana* „răstignită în zilele lui Ponțiu Pilat". Când Pilat i-a pus lui Hristos întrebarea: „Ce este adevărul?" (*Ioan* 18, 38), Hristos nu a răspuns altfel decât stând, în linişte, în fața lui. Pilat nu a mai aşteptat răspunsul şi a ieşit, ştiind că se puteau da întrebării o mulțime de răspunsuri, dintre care niciunul nu ar fi valabil. Căci numai Biserica posedă răspunsul la întrebarea lui Pilat: în cercul apostolic, Hristos le-a spus ucenicilor: „Eu sunt calea, adevărul şi viața" (*Ioan* 14, 6). Adevărul răspunde nu la întrebarea *ce este,* ci la întrebarea *cine* este adevărul. El este o Persoană şi are un chip. De aceea Biserica nu doar *vorbeşte* despre adevăr, ci şi *arată* adevărul: chipul lui Iisus Hristos.

Părinții Sinodului continuă: „Cinstind de bună seamă figurile şi umbrele, ca pe nişte simboluri ale adevărului şi schițe date nouă în vederea Bisericii, preferăm harul şi adevărul, primind acest adevăr ca pe plinirea Legii". Sinodul Quinisext vorbeşte deci despre subiectele simbolice ca despre o etapă deja depăşită din viața Bisericii. Dacă la început nu este vorba decât despre un singur subiect simbolic, mielul, aici, dimpotrivă, Sinodul

menționează în general „figurile și umbrele", văzând fără îndoială în miel nu numai un simbol printre celelalte, ci simbolul principal, a cărui dezvăluire trebuie să o aducă cu sine pe cea a tuturor celorlalte subiecte simbolice.

Sinodul poruncește înlocuirea simbolurilor din Vechiul Testament și din primele veacuri creștine cu reprezentarea nemijlocită a ceea ce prefigurau ele și invită la dezvăluirea sensului lor. Prin Întrupare, imaginea conținută în simbolurile vetero-testamentare devine realitate. De vreme ce Cuvântul s-a făcut trup și s-a sălășluit printre noi, imaginea trebuie să arate direct ceea ce a devenit accesibil vederii, reprezentării, descrierii.

Astfel, simbolurile antice sunt suprimate, pentru că acum există imaginea directă și, în raport cu aceasta, simbolurile reprezintă manifestări întârziate ale „imaturității iudaice". Cât timp grâul nu era copt încă, existența lor era justificată, chiar indispensabilă, căci ele contribuiau la pârguirea lui. Dar în „grâul copt al adevărului" rolul lor a încetat să fie constructiv. El a devenit chiar negativ, pentru că simbolurile diminuau importanța capitală a imaginii directe și rolul ei. Din clipa în care putem înlocui imaginea directă cu un simbol, această imagine încetează să aibă importanța absolută pe care trebuie să o aibă.

După ce a prescris imaginea directă, canonul 82 formulează fundamentul dogmatic al acestei imagini și tocmai în aceasta constă valoarea lui esențială: este pentru prima dată când o decizie sinodală afirmă legătura icoanei cu dogma întrupării, cu „viața lui Hristos în trup". Această primă exprimare a fundamentului hristologic al icoanei va fi mult folosită, dezvoltată și precizată mai târziu de către apărătorii icoanelor în timpul perioadei iconoclaste.

Dar canonul 82 nu se limitează la a suprima simbolurile și la a formula principiul dogmatic care stă la temelia imaginii directe: el indică, deși indirect, ceea ce trebuie să fie această imagine: icoana ne arată chipul Dumnezeului întrupat, Iisus Hristos, care a trăit într-o epocă determinată. Dar dacă ne limităm la a-L reprezenta pe Domnul nostru doar ca pe un om obișnuit, în maniera unui portret profan, o atare reprezentare

nu ne va aminti decât viața, suferințele şi moartea Lui. Totuşi, conținutul imaginii sacre nu se poate mărgini la atât, pentru că Cel reprezentat se distinge de ceilalți oameni. El nu este doar un om, El este Dumnezeu-Omul. O imagine obişnuită, deşi poate să ne aducă aminte de viața Lui, nu poate să ne indice slava Lui, „înălțarea lui Dumnezeu Cuvântul", după expresia Părinților Sinodului. Prin urmare, reprezentarea doar a faptului istoric nu este de ajuns pentru ca o imagine să fie o icoană. Prin mijloace accesibile artei figurative, imaginea trebuie să ne arate că Cel reprezentat este „Mielul care ridică păcatele lumii, Hristos Dumnezeul nostru". Dacă trăsăturile istorice ale lui Iisus, portretul Lui, sunt o mărturie a venirii în trup, a kenozei lui Dumnezeu, modul de a-L reprezenta pe „Fiul omului" trebuie să reflecte slava lui Dumnezeu. Altfel spus, kenoza lui Dumnezeu Cuvântul trebuie să fie arătată într-un asemenea fel încât privind-o să contemplăm slava Lui divină, chipul omenesc al lui *Dumnezeu Cuvântul* şi prin aceasta să percepem caracterul mântuitor al morții Lui şi „izbăvirea care a izvorât lumii".

Ultima parte a canonului 82 indică în ce constă simbolismul artei sacre: el trebuie să stea nu în subiectul iconografic, în *ceea ce* este reprezentat, ci în *cum* este reprezentat, în mijloacele reprezentării. Astfel, învățătura Bisericii se exprimă nu doar prin *subiectul* imaginii, ci şi prin *modul* în care acel subiect este tratat. În domeniul artei figurative, Biserica elaborează un limbaj pictural ce corespunde experienței ei şi cunoaşterii pe care o are despre revelația divină. Ea ne pune prin aceasta în contact personal cu această revelație. Toate posibilitățile figurative ale artei converg spre acelaşi scop: să transmită cu fidelitate o imagine concretă, veridică, o realitate istorică şi, prin această imagine istorică, să reveleze o altă realitate, o realitate spirituală şi eshatologică.

Astfel, pe de o parte Sinodul Quinisext cere o imagine directă şi renunță la semnele care nu Îl reprezintă pe Iisus Hristos în umanitatea Lui concretă. Aceasta pentru că este cu neputință să respingi o erezie hristologică prin imaginea unui peşte sau a unui miel. Sfântul Gherman, patriarh de Constantinopol, îi va scrie câțiva ani mai târziu episcopului iconoclast Toma: „Zugră-

virea imaginii Domnului în icoane sub înfăţişarea Lui omenească slujeşte la înfruntarea ereticilor care pretind că El nu S-a făcut Om decât în mod părelnic şi nu în realitate”[5].

Pe de altă parte, canonul 82 exprimă pentru prima oară învăţătura Bisericii despre icoană şi indică în acelaşi timp posibilitatea de a reda prin mijloacele artei, cu ajutorul unui oarecare simbolism, oglindirea slavei dumnezeieşti. El subliniază toată importanţa realităţii istorice, recunoscând imaginea realistă, dar reprezentată într-un anume fel, cu ajutorul unui limbaj simbolic ce revelează realitatea spirituală, care singur poate să transmită învăţătura ortodoxă. Ea socoteşte că simbolurile, „figurile şi umbrele” nu exprimă plinătatea harului, deşi sunt demne de respect şi au putut corespunde nevoilor unei epoci anume. Aşadar, simbolul iconografic nu este exclus. El trece doar în planul secund. Noi păstrăm încă anumite simboluri de acest fel, între altele cele trei stele de pe veşmântul Fecioarei, pentru a indica fecioria ei înainte, în timpul şi după Naştere, sau mâna coborând din cer pentru a desemna prezenţa divină. Dar acest simbolism iconografic este pus la locul lui, care este unul secundar, şi nu înlocuieşte imaginea personală şi directă.

Canonul 82 indică astfel ceea ce noi numim canon iconografic, adică un anumit criteriu al calităţii liturgice a imaginii, aşa cum canonul în domeniul cuvântului stabileşte calitatea liturgică a unui text. Canonul iconografic este un principiu care ne permite să judecăm dacă imaginea este o icoană sau nu. El stabileşte conformitatea icoanei cu sfânta Scriptură şi defineşte în ce constă această conformitate, anume în autenticitatea transmiterii revelaţiei divine în realitatea istorică prin mijlocirea realismului simbolic care reflectă realmente Împărăţia lui Dumnezeu.

În vreme ce canonul 82 este îndreptat îndeosebi împotriva „imaturităţii iudaice”, abolind „figurile şi umbrele” Vechiului Testament, canonul 100 al Sinodului Quinisext este îndreptat împotriva „imaturităţii păgâne”. Textul lui este următorul: „Ochii

[5] P. G. 98, 173 B.

tăi să privească drept înainte. Păzeşte-ţi inima mai mult decât orice, zice Înţelepciunea (*Pilde* 4, 23, 25). Căci senzaţiile trupeşti cu uşurinţă se strecoară în suflet. Hotărâm deci ca picturile înşelătoare expuse privirilor şi care corup mintea *(nous)* stârnind plăceri ruşinoase – că sunt tablouri sau orice altceva asemănător – să nu fie cu niciun chip reprezentate, iar dacă cineva încearcă să o facă, să fie excomunicat" *(aphorizesthou)*[6].

Este greu de bănuit că reprezentări „stârnind plăceri ruşinoase" vor fi fost folosite în Biserici. Dar în epoca Sinodului Quinisext existau încă, în paralel cu sărbătorile liturgice, sărbători păgâne, pe care Sinodul le-a interzis prin canonul 62, în primul rând Brumalia, solemnitate în onoarea lui Bacchus, dansuri în onoarea zeilor antici etc. Aceste sărbători păgâne erau, fireşte, reflectate în artă, deseori sub forma grosolană a unor imagini impudice. Desigur, Biserica a găsit necesar să-i ferească pe membrii ei de influenţa corupătoare a unor astfel de reprezentări, cu atât mai mult cu cât anumite elemente din această artă pătrundeau în arta sacră şi întunecau conţinutul ei creştin. Canonul 100 arată că Biserica cere de la membrii ei o anumită asceză nu doar în viaţă, ci şi în artă, asceză care, pe de o parte, să reflecte această viaţă, iar pe de altă parte, să o marcheze cu influenţa ei. Această grijă pentru aspectul moral al artei arată cât de important era acest aspect în domeniul propriu al Bisericii. Canonul oglindeşte principiul de bază care, după cum vom vedea mai încolo, transpare în mod limpede la toţi autorii patristici şi prin toată arta sacră.

Sinodul Quinisext marchează încheierea luptei dogmatice a Bisericii pentru mărturisirea ortodoxă a celor două naturi ale lui Hristos, a omenirii şi a Dumnezeirii Domnului. Este momentul în care, după expresia Părinţilor Sinodului, „dreapta cinstire este deja limpede proclamată de către noi". Cu aceste cuvinte începe primul canon al Sinodului. Părinţii şi sinoadele găsiseră formule dogmatice clare şi precise pentru a exprima, atât cât se poate face acest lucru prin cuvânt, învăţătura Bisericii despre întruparea lui

[6] Rhalli şi Potli, *Syntagma d'Athènes*, t. II, 1852, p. 545.

Dumnezeu. Adevărul era acum proclamat puternic şi clar. Dar aceasta nu era de ajuns; a mai fost nevoie, pentru multă vreme începând din acel moment, să fie apărat adevărul împotriva celor ce nu-l acceptau, în ciuda limpezimii formulelor conciliare şi patristice. Adevărul trebuia nu doar *spus*; el trebuia *arătat*. Şi în domeniul imaginii era nevoie de o mărturisire riguroasă pentru a face faţă învălmăşelii de doctrine confuze şi false la care exista riscul să adere mulţi, fiind exprimate echivoc. Era vorba nu despre găsirea unui compromis pentru a-i mulţumi pe toţi, ci despre mărturisirea adevărului curat şi despre a „însemna plinirea în ochii tuturor", după termenii canonului 82.

Prin acest canon 82, Biserica răspunde atacurilor evreilor din acea vreme împotriva imaginii creştine, iar prin canonul 100 ea îndepărtează orice rămăşiţă a artei elenistice. Răspunsul ei la nevoile momentului comportă o directivă pozitivă: aceea de a arăta în imagine „slava Dumnezeirii care devine totodată şi cea a trupului", cum va susţine ceva mai târziu sfântul Ioan Damaschin[7]. Căci este evident că în epoca în care hristologia era subiectul central, tocmai chipul omenesc al lui Hristos, fundament al întregii iconografii creştine, este cel care cerea o formulare dogmatică capabilă să pună capăt „imaturităţii iudaice şi păgâne".

Hotărârile Sinodului Quinisext au fost semnate de către împărat şi s-a lăsat un loc liber pentru semnătura papei de la Roma: veneau apoi semnăturile patriarhilor Constantinopolului (Pavel), Alexandriei (Petru), Ierusalimului (Anastasie) şi Antiohiei (Gheorghe). Urmau, în sfârşit, semnăturile a 213 episcopi sau a reprezentanţilor lor. Printre semnăturile acestor episcopi se numărau cea a lui Vasile, arhiepiscop de Gortina (în Creta), care era învestit de către Biserica Romei pentru a semna deciziile Sinodului, şi de asemenea cele ale episcopilor occidentali[8].

---

[7] *Omilie la Schimbarea la Faţă*, 12, P.G. 96, 564 B.

[8] Puterile lor au fost contestate şi chiar negate de către unii savanţi occidentali. Astfel, în *Histoire des Conciles* de H. Leclerc citim: „Este adevărat că *Vita Sergii* din *Liber Pontificalis* ne informează că legaţii papei Serghie, fiind înşelaţi de către împărat, şi-au pus semnătura. Dar prin aceşti legaţi

De îndată ce Sinodul s-a încheiat, actele au fost trimise la Roma, cerându-i-se papei Serghie să-şi pună semnătura pe ele. Dar el a refuzat, şi a refuzat până şi exemplarul actelor care îi era destinat. El a declarat deciziile Sinodului fără valoare şi a afirmat că ar prefera moartea în locul oricărui consimţământ la eroare. Această „eroare" consta, fără îndoială, în învăţăturile şi uzanţele în privinţa cărora exista divergenţă între ansamblul Bisericii şi Roma, ca celibatul obligatoriu al clerului, postul de sâmbăta, interzis deja de către Întâiul Sinod Ecumenic, reprezentarea lui Hristos sub formă de miel şi altele. Totuşi, Biserica Romei recunoaşte cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic, care se referă la canonul 82 al Sinodului Quinisext. Prin urmare, se poate spune că, implicit, ea recunoaşte şi acest canon. Sfântul papă Grigorie al II-lea se referă la el în scrisoarea adresată sfântului Gherman, patriarhul Constantinopolului[9]. Papa Adrian I, în scrisoarea sa către sfântul patriarh Tarasie, îşi declară solemn adeziunea la Sinodul Quinisext; la fel face şi într-o scrisoare adresată episcopilor franci, pentru a apăra cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic. Papa Ioan al VIII-lea vorbea despre hotărârile Sinodului Quinisext fără a formula nicio obiecţie. Mai târziu, papa Inocenţiu al III-lea, citând canonul 82, numeşte Sinodul Quinisext al Şaselea Sinod Ecumenic. Dar nu era vorba decât despre consimţământul anumitor papi, în vreme ce alţii aveau păreri contrare. Oricum ar fi, Occidentul nu acceptat până la urmă deciziile Sinodului Quinisext.

Astfel Biserica Romei a rămas străină învăţăturii Bisericii despre fundamentul hristologic al icoanei. Această învăţătură nu a putut îmbogăţi arta sacră apuseană, care rămâne şi astăzi ataşată de unele reprezentări pur simbolice, cum este mielul. Refuzul deciziilor Sinodului Quinisext a avut mai târziu, în domeniul artei sacre, o mare importanţă: Biserica Romei s-a

---

trebuie să-i înţelegem pur şi simplu pe apocrisiarii pontificali cu rezidenţa la Constantinopol şi nu pe nişte legaţi care ar fi fost trimişi în mod expres pentru a asista la Sinod" (t. III, p. 577, Paris, 1909).

[9] Citat de G. Ostrogorsky, *Seminarium kondakovianum,* nr. 1, Praga, 1927, p. 43.

exclus singură din procesul de elaborare a limbajului pictural şi spiritual, proces la care tot restul Bisericii a participat activ şi în care rolul conducător i-a revenit, în mod providenţial, Bisericii din Constantinopol. Occidentul a rămas în afara acestei elaborări.

Dar Biserica Ortodoxă, în ce-o priveşte, nu a încetat, pe linia Sinodului Quinisext, să-şi precizeze arta atât în formă cât şi în conţinut, o artă care transmite prin imaginile şi formele lumii materiale, revelarea lumii divine, care ne dă un fel de cheie, un anumit mijloc de a ne apropia de lumea divină, de contemplarea ei, de înţelegerea ei.

Ni se pare a fi deosebit de important ca ortodoxia apuseană din vremea noastră să capete conştiinţa întregii însemnătăţi a canonului 82 al Sinodului Quinisext. Într-adevăr, acest dreptar constituie un fundament teoretic al artei liturgice. Oricare ar fi direcţia pe care o va lua în viitor arta ortodoxă occidentală, ea nu va ignora directiva de bază care a fost formulată pentru prima dată în acest canon: transmiterea realităţii istorice şi a realităţii dumnezeieşti revelate, exprimată prin anumite forme ce corespund experienţei spirituale a Bisericii.

6

Perioada pre-iconoclastă

Lumea antică intra în Biserică încet şi foarte anevoios. Cultura ei foarte complexă şi desăvârşită o făcea asemenea bogatului despre care vorbeşte Hristos: acestei lumi îi era mai greu să intre în Împărăția lui Dumnezeu decât unei cămile să treacă prin urechea acului. Arta lumii antice constituia o moştenire din care Biserica îşi extrăgea constant, pentru a le sacraliza, elemente care îi puteau sluji la exprimarea revelației creştine. Prin acest proces au pătruns în Biserică elemente ale artei antice care nu puteau fi sacralizate pentru că nu corespundeau sensului artei creştine, ba chiar îl contraziceau. Ele o influențau şi o marcau cu caracterul lor profan, strecurând în arta sacră aspectul trupesc şi senzual, naturalismul iluzionist al artei antice, proprii păgânismului, dar complet străine ortodoxiei. Biserica trebuia să lupte fără încetare împotriva unor astfel de elemente, iar această luptă nu era nimic altceva decât reflexul, în domeniul artei, al luptei Bisericii pentru adevăr. În domeniul teologic, erezia este rodul neputinței umane de a accepta revelația divină în plinătatea ei, al unei tendințe naturale de a face această revelație mai accesibilă, de a pleca cerul până la pământ. La fel s-a întâmplat şi în domeniul artei sacre. Arta profană introducea în Biserică elemente care „plecau" revelația, care încercau să o facă mai accesibilă, mai familiară şi, prin aceasta, deformau învățătura Evangheliei şi o abăteau de la țelul ei. Cum vom vedea, exact

aceleaşi elemente trupeşti şi „iluzioniste" vor pătrunde mai târziu în arta sacră sub forma naturalismului, idealismului etc. Acestea îi vor tulbura puritatea şi o vor inunda cu elemente ale artei profane.

Cu alte cuvinte, Biserica aduce în lume chipul lui Hristos, chipul omului şi al lumii restaurate prin întrupare, chipul mântuitor; lumea, la rândul său, încearcă să introducă în Biserică chipul ei, chipul lumii căzute, chipul păcatului, al stricăciunii, al descompunerii: „Lumea ostilă lui Hristos, va zice în zilele noastre patriarhul Serghei al Moscovei, nu va căuta doar să stingă lumina lui Hristos, prin persecuţii şi prin alte mijloace exterioare. Lumea va şti să se strecoare în chiar Staulul lui Hristos"[1]. Altfel spus, ea va încerca să distrugă Biserica din interior. Una dintre căile prin care lumea pătrunde în Biserică este tocmai arta. În acest domeniu, prinţul acestei lumi lucrează întotdeauna în acelaşi fel. El le sugerează credincioşilor că arta este artă şi nimic altceva, că ea îşi poartă în sine propria valoare şi că poate, prin propriile ei mijloace, să exprime sacrul într-un mod laic, profan, mai accesibil, care nu cere eforturi spirituale. Şi este, evident, infinit mai uşor să-L reprezinţi pe Dumnezeu după chipul şi asemănarea omului căzut, decât să faci contrariul: să transmiţi prin reprezentare chipul şi asemănarea divine din om.

În Bizanţ, influenţa pe care o exercita arta antică asupra imaginii creştine era atât de importantă încât anumiţi savanţi vorbesc despre „renaşterea" antichităţii. Mai mult, în timpul perioadei pe care o studiem, atitudinea credincioşilor faţă de imagine – atitudine care adesea nu avea puritatea necesară – era un argument puternic în mâinile celor care se împotriveau imaginilor. Pe de altă parte, în afara Bisericii se manifestau atacuri împotriva imaginii, care au contribuit la dezvoltarea şi la întărirea curentelor iconoclaste în sânul Bisericii.

În secolul al VII-lea se încheie în domeniul dogmatic controversele hristologice. În primele sale şapte secole de viaţă, Biserica apărase adevărul ei esenţial, acela care slujeşte de temelie mân-

[1] *Patriarhul Serghei şi moştenirea lui spirituală*, Moscova, 1947, p. 65 (în ruseşte).

tuirii noastre, adevărul întrupării dumnezeieşti. Ea îl apărase punct cu punct, formulând, unul după altul, diversele aspecte ale învăţăturii ei despre persoana lui Iisus Hristos, Dumnezeu şi Om, dând lumii definiţiile cele mai exacte cu putinţă, care excludeau orice interpretare greşită. Dar când atacurile parţiale, vizând diferite aspecte ale doctrinei hristologice, au încetat, când Biserica a triumfat asupra fiecărei erezi în parte, a luat naştere o ofensivă generală împotriva întregului ansamblu al învăţăturii ortodoxe. Am văzut disputa doctrinară reflectată de canonul 82 al Sinodului Quinisext şi necesitatea lui istorică: suprimând simbolurile, canonul cerea o mărturisire ortodoxă prin imaginea directă. Îndată după aceea a început lupta deschisă împotriva icoanei: se ivea una dintre cele mai teribile erezii, care săpa la însăşi temelia creştinismului: iconoclasmul secolelor al VIII-lea şi al IX-lea.

Au fost mai multe cauze ale expansiunii iconoclasmului. Înainte de toate, trebuie să notăm neînţelegerile şi abuzurile care denaturau cinstirea icoanelor. Anumiţi creştini împodobeau cu râvnă bisericile şi socoteau că era de ajuns pentru mântuire. Sfântul Amfilohie din Iconium îi denunţă pe aceştia încă din secolul al IV-lea. Pe de altă parte, existau forme de cinstire a imaginilor sacre care semănau până la confuzie cu profanarea. Asterie al Amasiei scria în secolul al VII-lea că imagini brodate reprezentând sfinţi împodobeau veşmintele de ceremonie ale membrilor aristocraţiei bizantine[2]. La Alexandria, puteau fi văzuţi domni şi doamne care se plimbau pe străzi îmbrăcaţi în veşminte împodobite cu imagini sacre. Apoi o cinstire excesivă a icoanelor se manifesta uneori în practica Bisericii: se luau uneori icoane ca naşi şi naşe la botez sau la tunderea în monahism. Existau fapte încă şi mai stranii: unii preoţi scrijeleau culori de pe icoane, le amestecau cu sfintele Daruri şi împărţeau acest amestec credincioşilor, ca şi cum Trupul şi Sângele dumnezeiesc ar mai fi trebuit completate cu ceva sacru. Alţi preoţi săvârşeau Euharistia pe o icoană în loc de altar. Credincioşii, la rândul lor,

[2] M. A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, Paris, 1932, t. I, p. 340.

înțelegeau uneori într-un mod prea literal cinstirea icoanelor: cinsteau persoana reprezentată mai puțin decât imaginea însăși. Toate acestea tindeau în mod clar înspre magie sau se întâlneau cu forme decadente ale păgânismului. Ele constituiau un mare scandal pentru numeroşi creştini care nu erau fermi în ortodoxie şi îi făceau pe unii dintre ei să refuze cu desăvârşire icoanele.

Pe lângă aceste erori privind la atitudinea față de icoane, mai existau pricini de sminteală şi în imaginile propriu-zise. Adevărul istoric era deseori falsificat. Deja sfântul Augustin[3] lasă să se înțeleagă că în vremea lui unii artişti Îl reprezentau pe Hristos într-un mod arbitrar, după propria lor imaginație, cum se întâmplă destul de des şi astăzi. Unele imagini îi scandalizau pe credincioşi prin senzualitatea lor rafinată, care nu se potrivea deloc cu sfințenia persoanei reprezentate. Imagini de acest fel îi făceau să se îndoiască de sfințenia icoanei, ba chiar şi de necesitatea ei în Biserică. Mai rău, ele constituiau pentru iconoclaşti o armă puternică împotriva artei sacre în general. În ochii lor, arta era incapabilă să reflecte slava lui Dumnezeu şi a sfinților, lumea spirituală; era aproape o blasfemie, iar prezența ei în biserici, o concesie făcută păgânismului. „Cum poți îndrăzni, ziceau ei, să reprezinți cu mijloacele deşartei arte greceşti preaslăvita Maică a lui Dumnezeu, care a primit în pântecele ei plinătatea Dumnezeirii, cea care este mai mărită decât cerurile şi mai slăvită decât heruvimii?", sau: „Cum să nu-ți fie ruşine să-i reprezinți cu ajutorul artei păgâne pe cei ce vor împărăți împreună cu Hristos, Îi vor fi părtaşi tronului, vor judeca universul şi se vor asemăna chipului slavei Sale, atunci când Scriptura ne spune că lumea întreagă nu era vrednică de ei?"[4].

Curentele iconoclaste din Biserică au fost puternic susținute din afara Bisericii. Din actele celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic vedem că, în secolul al VI-lea, Atanasie Sinaitul apăra icoanele împotriva unor duşmani care le necinsteau. Tot în secolul al VI-lea sfântul Simeon Stâlpnicul, în epistola pe care i-a adresat-o

[3] *De Trinitate*, L. VIII, cap. IV, 7, P.L. 42, 951 -952.

[4] Actele celui de-al VII-lea Sinod Ecumenic, sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 276, 277 D.

împăratului Iustin al II-lea, vorbea despre samarineni care necinsteau icoanele lui Hristos şi ale Fecioarei. Leonțiu, episcop de Neapolis (Cipru), a scris în secolul al VII-lea o lucrare împotriva iconoclaştilor care îi acuzau pe ortodocşi de idolatrie întemeindu-se pe interdicția vetero-testamentară[5]. Aceeaşi acuzație a fost respinsă în secolul al VII-lea de către Ioan, episcop de Salonic. Iar în secolul al VIII-lea episcopul Ştefan de Bostra, în Arabia, deci într-o țară musulmană, în lucrarea sa contra evreilor, respingea argumentele acestora împotriva icoanelor[6].

Dintre diferitele manifestări iconoclaste, cea datorată islamului a jucat rolul cel mai important. Într-adevăr, în veacul al VII-lea a început invazia arabilor musulmani care au cucerit Siria şi Palestina şi, după ce au traversat Asia Mică, au asediat Constantinopolul în 717. Împăratul Leon al III-lea Isaurul i-a respins în 718. La începutul dominației lor, arabii erau, în teritoriile pe care le ocupau, în general toleranți față de imaginile creştine. Dar evreii, în momentul naşterii islamului, se agățau din nou foarte strict de interzicerea imaginii în legea Vechiului Testament; nu doar că nu-şi mai decorau sinagogile cu imagini, ca în primele secole, dar distrugeau şi imaginile care existau deja. Sinagogile din Aïn Douq şi din Beth Alfa păstrează urmele acestor distrugeri.

În 732 califul Yezid a dat brusc ordin să fie înlăturate icoanele din toate bisericile creştine de pe teritoriul pe care îl stăpânea. Musulmanii au căutat atunci icoanele cu înverşunare, dar trebuie spus că persecuțiile lor n-au avut, probabil, un caracter consecvent şi sistematic.

Alături de islam şi de iudaism, mai existau în tabăra iconoclastă diverse secte creştine impregnate de dochetism[7], adică de acea învățătură după care întruparea divină ar fi fost iluzorie,

---

[5] P.G. 93, 1597-1609 şi Mansi XIII, 45.

[6] Citat de Sfântul Ioan Damaschin, P.G. 94, I, 1376.

[7] Dintre studiile despre perioada iconoclastă, cele mai bune au fost realizate de G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des Byzantinischen Bilderstreites*, Breslau, 1929; cap. III din *Histoire de l'Empire byzantin*, şi A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957.

ireală. Aşa erau de exemplu pavlicienii şi anumite secte monofizite[8]. Sfântul Tarasie, patriarhul Constantinopolului, susţinea la cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic că iconoclaştii erau influenţaţi de evrei, de sarazini, de samariteni, de manihei şi de două secte monofizite: fantaziaştii şi teopaschiţii[9].

Nu trebuie să credem totuşi că iconoclasmul a fost o erezie pur orientală; el s-a manifestat şi în Apus. Dar Occidentul nu ocupa atunci în Biserică decât o situaţie relativ „provincială", destinul Bisericii făurindu-se în partea răsăriteană. Aşadar, erezia a fost cea mai violentă în Răsărit, unde şi răspunsul Bisericii a fost cel mai profund şi mai complet. În Apus, iconoclasmul nu a luat forma unei erezii sistematice, organizate, şi nu s-a manifestat decât în cazuri izolate, atât înaintea iconoclasmului bizantin cât şi după înfrângerea lui. Unul dintre episoadele cele mai caracteristice se situează la sfârşitul secolul lui al VI-lea. În 598 sau 599 episcopul Serenus al Marsiliei a pus să se arunce icoanele din biserică şi să fie distruse, sub pretext că erau cinstite în mod nepotrivit de către popor. Sfântul papă Grigorie cel Mare a lăudat râvna cu care episcopul s-a opus adorării imaginilor, dar l-a mustrat pentru distrugerea lor. „Nu trebuia totuşi, scria el, să distrugi icoanele. Ele sunt expuse în biserici pentru ca cei analfabeţi, privind pereţii, să poată citi ceea ce nu

---

[8] Monofitiţii, în marea lor majoritate, nu erau ostili icoanelor şi le păstrează până în ziua de azi. Arienii nu-i cinsteau nici pe sfinţi, nici moaştele, nici icoanele. Nestorienii, în marea lor majoritate, cinsteau icoanele. Partizanii acestei erezii care există încă şi astăzi (în secolul al XIV-lea, în urma războaielor lui Timur Lenk, ea a cunoscut o mare decadenţă, din care nu şi-a mai revenit niciodată) au pierdut cinstirea icoanelor sub influenţa islamului, dar continuă să cinstească crucea. În ceea ce priveşte secta pavlicienilor, o sectă dualistă maniheică, pentru ei materia era demnă de dispreţ, fiind creată de un zeu inferior şi rău. Aceştia mai susţineau că Hristos nu şi-a asumat un trup material real şi de aceea El nu este deloc reprezentabil. În secolul al X-lea împăratul Ioan Tzimiskes i-a deportat pe pavlicieni la graniţele europene ale Imperiului. Doctrina lor dualistă şi fanatic iconoclastă s-a răspândit astfel în Europa meridională. Ea a stat la baza vastei mişcări numite, în funcţie de ţări, mişcarea bogomililor, a patarinilor, a catarilor sau a albigenzilor.

[9] Sesiunea a V-a, Mansi XIII, 157 D.

pot citi în cărți. Ar fi trebuit, frate, să păstrezi icoanele, dar să nu laşi poporul să le adore"[10]. Primind scrisoarea papei, Serenus s-a purtat ca şi cum ar pune la îndoială autenticitatea ei. Atunci sfântul Grigorie cel Mare i-a scris din nou, în anul 600, cerându-i să potolească tulburarea pe care actul său o provocase şi să repună icoanele în biserici, explicând poporului cum să le cinstească. Sfântul Grigorie adaugă: „Lăudăm mult faptul că ai interzis să fie adorate icoanele, dar nu-ți îngăduim să le distrugi. Trebuie să deosebim între adorarea icoanei şi faptul de a învăța prin icoană [...]. Ceea ce este Scriptura pentru omul care ştie să citească, aceea este icoana pentru un analfabet. Prin ea, chiar şi oamenii lipsiți de învățătură văd ceea ce trebuie să urmeze; ea este lectura celor ce nu ştiu carte. De aceea icoana înlocuieşte lectura, îndeosebi pentru cei străini"[11]. Dar aceste manifestări de iconoclasm în Occident nu erau decât fapte izolate, nu aveau rădăcini adânci, proprii iconoclasmului răsăritean, şi nu puteau deci avea consecințe asemănătoare.

[10] *Lib. IX,* Epist. CV, P.L. 77, 1027 C – 1028 A.
[11] *Lib. XI,* Epist. XIII, P.L. 77, 1128 A – 1130 B.

7

Perioada iconoclastă. Istorie prescurtată

Interesul pentru iconoclasmul bizantin s-a născut în Occident în timpul Reformei, în secolele XVI-XVII, când a avut loc o luptă înverşunată pe tema cinstirii imaginilor. De atunci încoace, numeroase lucrări au fost consacrate iconoclasmului, studiat din cele mai diverse puncte de vedere[1]. Unii îi găsesc raţiuni religioase şi politice, alţii consideră motivele religioase un simplu pretext şi nu iau în calcul în mod serios decât motivele politice, sociale şi economice. „Problemele proprii iconoclasmului [...] s-au dovedit, pentru cercetătorii moderni, atât de obscure; însuşi faptul că anumite chestiuni de cult religios au făcut obiectul unei lupte pe viaţă şi pe moarte timp de un secol a părut atât de greu de înţeles încât, contrar tuturor mărturiilor surselor, iconoclasmul a fost explicat ca o mişcare de reformă socială. Acolo unde datele surselor contraziceau această explicaţie, ele au fost îndepărtate cu un dispreţ suveran. Iar unde lipseau piese din această construcţie, ele au fost inventate"[2].

---

[1] Vezi Suzumov, „Istoriografia iconoclasmului", în *Vizantiisky Vremennik* XXII, 1963, p. 199-226 (în ruseşte).

[2] G. Ostrogorsky, „Über die vermeintliche Reformtätigkeit des Isaurer", în *Byzantinische Zeitschrift*, 30, 1929-1930, p. 394-395. După unii istorici, Leon al III-lea ar fi decis să abolească cultul icoanelor pentru a înlătura una dintre principalele piedici care-i despărţeau pe creştini, evrei şi musulmani, şi a uşura supunerea tuturor în faţa stăpânirii lui; ba chiar se mai spune că dorea să elibereze poporul de influenţa Bisericii, pentru

Altfel spus, toate aceste teorii nu sunt decât tot atâtea ipoteze ştiinţifice, condiţionate probabil de presupoziţii doctrinare, ideologice[3], sau de simpatii personale ale autorilor pentru unul sau altul dintre partidele în luptă. Desigur, în Bizanţ mişcările doctrinare erau legate, într-un fel sau într-altul de chestiunile politice şi sociale, iar acestea din urmă jucau un rol mai mult sau mai puţin important în luptă[4]. Unele dintre ele puteau fi într-un raport strâns cu iconoclasmul, altele puteau pur şi simplu coincide cu el cronologic, iar altele îl puteau influenţa într-o oarecare măsură, direct sau indirect. Dar nimic din toate acestea

---

care icoanele erau un instrument puternic de propovăduire. Alţii afirmă că scopul împăraţilor iconoclaşti era să slăbească educaţia clerului (A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, Paris, 1932, t. I, p. 334-335), sau că numărul mare de mănăstiri aducea prejudicii statului. Mulţimea de bărbaţi care intrau în mănăstiri răpea muncitori agriculturii, soldaţi armatei, funcţionari serviciilor publice (Ch. Diehl, *Histoire de l'Empire byzantin*, Paris, 1934, p. 71). Este de ajuns să amintim că numărul călugărilor care erau atunci în Imperiul bizantin este evaluat la aproximativ 100 000. Cu titlu de comparaţie, să notăm că în Rusia, la începutul secolului XX, erau doar 40 000 de călugări şi călugăriţe, la o populaţie mult mai numeroasă (A. Vasiliev, *ibid.*, p. 340).

[3] Ceea ce este caracteristic în acest sens este prezentarea iconoclasmului ca fiind prin excelenţă o luptă împotriva monahismului. Oricât de ciudat ar părea, astfel de afirmaţii se întâlnesc până în zilele noastre. Astfel, „unul dintre mijloacele cele mai importante în lupta stăpânirii imperiale pentru puterea absolută era iconoclasmul îndreptat împotriva mănăstirilor (G. Dombrovsky, *Frescele din Crimeea medievală*, Kiev, 1966, p. 14, în ruseşte). Totuşi, nu se cunosc din documente decât câteva atacuri împotriva călugărilor apărători ai icoanelor (existau şi călugări şi mănăstiri iconoclaste. A se vedea F. Dvornik, *Le Schisme de Photius*, Paris, 1950, p. 113, nota 72). Dacă monahismul fusese problema centrală, iar icoanele un pretext, toată greutatea polemicii ar fi stat în apărarea monahismului. Însă nu vedem nimic de felul acesta în scrierile perioadei iconoclaste; nu doar documentele istorice, dar nici scrierile specific teologice nu cuprind nimic nici în apărarea, nici împotriva monahismului ca atare; nu există nimic care să fie comparabil cu ceea ce s-a spus privitor la icoane şi la cinstirea lor.

[4] G. Florovsky, *Părinţii bizantini ai secolelor V-VIII*, Paris, 1933, în ruseşte şi „Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy", *Church History*, vol. XIX, nr. 2, 1950, p. 5. Astfel, monoteismul însuşi era „o problemă politică" iar „cezaro-papismul împăraţilor bizantini iconoclaşti era şi el un fel de doctrină teologică" *(ibid.).*

nu reprezenta fondul chestiunii. Când, pentru a judeca perioada iconoclastă, părăsim domeniul ipotezelor pentru a ne întoarce la documente şi la fapte, vedem că toate au un caracter doctrinar. Acestea sunt scrierile apologetice de ambele părţi, actele sinoadelor şi deciziile lor.

Iconoclasmul existase înainte ca puterea de stat să fi luat în mod deschis poziţie în favoarea lui; el a continuat să existe când puterea nu doar că a renunţat la această reformă ecleziastică, ci chiar a adoptat faţă de ea o atitudine ostilă. Mai mult decât atât, iconoclasmul, cu aceleaşi presupoziţii ideologice, s-a repetat de mai multe ori în istoria unor ţări; el a continuat să existe până în zilele noastre, şi aceasta fără a fi câtuşi de puţin legat de vreo putere politică.

În lumea ortodoxă, iconoclasmul făţiş a început dintr-o iniţiativă de stat. În 726 împăratul Leon al III-lea Isaurul, sub influenţa unor episcopi din Asia Mică ostili cultului imaginilor, care tocmai făcuseră un sejur la Constantinopol, a luat poziţie în mod deschis împotriva cinstirii icoanelor. Până de curând cercetătorii erau de părere că el dăduse două decrete în acest sens: primul în 726, adoptat în unanimitate de către senat, iar al doilea în 730. Nici primul, nici cel de-al doilea decret nu ne-au parvenit, iar unii savanţi moderni, ca de exemplu G. Ostrogorsky[5], afirmă că ipoteza celor două decrete este greşită, că nu a fost decât unul singur în 730 şi că în anii 726-730 au avut loc încercări ale împăratului, nereuşite până la urmă, de a-i convinge pe sfântul patriarh Gherman (715-730) şi pe sfântul papă Grigorie al II-lea să adere la iconoclasm. Dar aceasta nu schimbă nimic în privinţa fondului chestiunii. Oricum, sfântul Gherman a refuzat categoric să semneze decretul imperial. El i-a declarat împăratului că nu va tolera nicio modificare în învăţătura de credinţă fără întrunirea unui sinod ecumenic. De aceea sfântul Gherman a trebuit să îndure umilinţa şi a fost depus, deportat şi înlocuit cu un iconoclast, patriarhul Anastasie (730-753). Aşa se face că decretul iconoclast care a apărut în 730 a fost semnat nu

[5] „Les Débuts de la querelle des images", în *Mélanges Ch. Diehl*, vol. I, Paris, 1930, p. 235-255 şi *Histoire del'Etat byzantin*, p. 191-192.

doar de către împărat, ci şi de către patriarh. Altfel spus, el era pronunțat nu numai de către stat, ci şi de către patriarh. După acest decret, s-au început pretutindeni să fie distruse icoanele.

Primul act iconoclast a fost distrugerea, din ordinul împăratului, a unei icoane a lui Hristos aşezate deasupra uneia dintre intrările palatului imperial. Distrugerea acestei icoane a provocat o răzmeriță populară, funcționarul trimis de către împărat să o distrugă a fost omorât, iar acest omor a fost pedepsit cu asprime de către împărat. Au fost primele victime ale disputei cu privire la imagini. A început o luptă înverşunată, marcată cu sângele martirilor şi al mărturisitorilor. S-a trecut la exilarea episcopilor ortodocşi, la prigonirea credincioşilor, care au suferit deseori torturi şi chiar moarte. Această luptă a durat în total ceva mai mult de o sută de ani şi s-a desfăşurat în două perioade. Prima a durat din 730 până în 787, data celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic care, sub domnia împărătesei Irina, a restabilit cultul icoanelor şi a formulat dogma cinstirii lor.

Atacul împotriva cinstirii icoanelor era în realitate o intervenție nelegitimă a puterii civile în domeniul propriu al Bisericii, în viața liturgică şi în învățătura ei. Împăratul Leon al III-lea era un om despotic şi brutal. El îi silea să se boteze pe evrei şi pe montanişti, dintre care unii preferau sinuciderea. Pentru iconoclaşti, cezaro-papismul era un principiu normal: „Sunt împărat şi preot *(Basileus kai hiereus eimi)*" îi scria Leon al III-lea papei Grigorie al II-lea[6]. Față de acest principiu, sfântul Ioan Damaschin a exprimat în al doilea *Tratat contra iconoclaştilor* punctul de vedere al Bisericii: „Ne supunem ție, împărate, în lucrurile care privesc viața, dările, vămile, încasările şi cheltuielile, în cele ale noastre încredințate ție; dar în ce priveşte conducerea Bisericii, îi avem pe păstori, pe cei ce ne-au grăit nouă cuvântul şi care au formulat legiuirea bisericească"[7].

Poziția ortodoxă a fost, încă de la început, foarte netă şi foarte intransigentă. Astfel sfântul patriarh Gherman, care încă dinainte de manifestările declarate ale iconoclasmului le scrisese

[6] Mansi XII, 975.

[7] Cap. XII, p. 106.

trei epistole dogmatice episcopilor iconoclaşti, nu a acceptat erezia, preferând umilirea şi exilul. Imediat după decretul imperial, sfântul Ioan Damaschin a replicat prin întâiul din cele trei *Tratate contra iconoclaştilor*. Acest tratat, ca şi celelalte două, conţine nu doar un răspuns dat teoriei iconoclaste, ci şi un expozeu teologic foarte complet şi foarte sistematic al învăţăturii ortodoxe despre imagine.

La începutul iconoclasmului, papă al Romei era sfântul Grigorie al II-lea. Ca şi sfântul patriarh Gherman, a refuzat şi el să se supună împăratului şi a convocat la Roma în 727 un sinod care a confirmat cinstirea icoanelor, invocând exemplul cortului din Vechiul Testament şi imaginea heruvimilor. Cea mai mare parte a Italiei s-a ridicat împotriva împăratului, iar insurgenţii au declarat că vor pune pe tronul de la Constantinopol un alt împărat. Sfântul Grigorie al II-lea le-a scris împăratului şi patriarhului scrisori care au fost citite mai târziu la cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic. Succesorul său, Grigorie al III-lea (un grec din Siria), a convocat în 731 la Roma un nou sinod care a declarat: „În viitor oricine va înlătura, va nimici, va necinsti, va insulta imaginile Domnului, ale Sfintei Sale Maici *(Virginis immaculatae atque gloriosae)*, sau ale apostolilor etc. [...] nu va mai putea primi Trupul şi Sângele Domnului şi va fi exclus din Biserică"[8]. Grigorie al III-lea a arătat multă râvnă în împodobirea bisericilor şi în zugrăvirea icoanelor. În cinstea sfinţilor, el a instituit la Roma, în capela Sfântului Petru, sărbătoarea tuturor sfinţilor care, în acel moment, nu era decât o sărbătoare locală.

Lupta pro şi contra icoanelor, care a răvăşit Orientul şi Occidentul, s-a concentrat mai cu seamă în Biserica din Constantinopol. Patriarhii din Răsărit se aflau atunci sub dominaţie musulmană şi nu aveau parte de persecuţiile sistematice care bântuiau în Imperiul bizantin.

În decursul primei perioade, iconoclasmul a atins paroxismul sub domnia lui Constantin Copronimul, fiul lui Leon al III-lea

[8] Héfélé, *Histoire des Conciles*, Paris, 1910, t. III, partea a II-a, p. 677.

(741-755)[9]. El era un iconoclast încă şi mai înverşunat decât tatăl său, iar cei trei patriarhi care s-au succedat pe scaunul Constantinopolului în timpul domniei lui i-au fost întru totul supuşi. Primii zece ani ai domniei lui au fost relativ liniştiţi, întrucât Constantin era ocupat cu lupta politică. Apoi persecuţia ortodocşilor s-a dezlănţuit cu o violenţă care a făcut-o comparabilă cu cea a lui Diocleţian. Constantin a scris un tratat în care a rezumat doctrina iconoclastă şi a convocat un sinod. Nici tratatul împăratului, nici actele sinodului nu s-au păstrat, pentru că au fost arse. Cu toate acestea, cunoaştem atât tratatul lui Constantin, care este citat pe larg de către sfântul patriarh Nichifor într-o lucrare polemică, cât şi deciziile sinodului iconoclast, care au intrat în întregime în partea polemică a actelor celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic. Tratatul împăratului este foarte violent şi exprimă o poziţie extremă, suprimând cultul Fecioarei şi al sfinţilor. De altfel, Constantin Copronimul a publicat mai târziu un decret ce suprima numele de „Maică a lui Dumnezeu" şi interzicea folosirea cuvintelor „sfânt", „sfântă". Vizitele prea dese la biserică au fost interzise, la fel şi celibatul. Tratatul împăratului a fost scris în ajunul sinodului iconoclast care a fost atent pregătit. Prezidat de către episcopul Efesului, Teodosie[10], el a început în 10 februarie 754 la Hieria şi s-a încheiat în 8 august în biserica Vlaherne din Constantinopol. Au participat 338 de episcopi, ceea ce reprezintă un număr impresionant: erau iconoclaştii care îi înlocuiseră pe episcopii ortodocşi destituiţi. Pentru unii dintre ei împăratul a creat noi scaune episcopale[11]. Acest sinod a hotărât că oricine va zugrăvi sau va păstra la el

[9] La începutul domniei lui a fost un scurt interval de şaisprezece luni în care cultul icoanelor a fost restaurat de către uzurpatorul Artavasde.

[10] Patriarhul Anastasie murise în 753, iar succesorul său, Constantin, a fost numit de către împărat şi prezentat sinodului abia în ultima lui sesiune. Vezi G. Ostrogorsky, *Histoire...*, p. 201-202.

[11] A vedea în compoziţia sinodului pe de o parte o minoritate activă (iconoclaştii), pe de altă parte o majoritate pasivă (ortodocşii), cum face A. Schmemann, (*Drumul istoric al Ortodoxiei*, New York, 1954, p. 250), nu corespunde situaţiei istorice. Într-adevăr, cinstitorii icoanelor nu erau reprezentaţi la sinod (Cf. G. Ostrogorsky, *Histoire...*, p. 200).

icoane va fi lipsit de sacerdoțiu, dacă era cleric, şi anatematizat, dacă era călugăr sau laic. Vinovații erau predați tribunalului civil, iar chestiunile de credință au fost astfel supuse jurisdicției puterilor publice[12]. La închiderea sinodului s-a aruncat anatema asupra cinstitorilor icoanelor şi asupra mărturisitorilor ortodoxiei, sfântul Gherman, sfântul Ioan Damaschin şi sfântul Gheorghe din Cipru[13]. Poporului credincios i s-a cerut un jurământ de fidelitate față de iconoclasm, iar persecuțiile, după sinod, au devenit deosebit de crude.

În ciuda tuturor acestor lucruri, poporul credincios nu s-a lăsat înşelat şi nu a renunțat la icoane. El ştia şi simțea ceea ce poate şi ceea nu poate accepta Biserica. În avangarda mărturisitorilor ortodoxiei se aflau călugării, aceşti „idolatri şi adoratori ai întunericului", cum îi numea Constantin Copronimul. În primul rând asupra lor s-au îndârjit persecutorii. Li se crăpa capul după ce le fusese pus pe o icoană, erau înecați după ce au fost cusuți în saci, erau forțați să-şi încalce voturile monahale, li se ardeau mâinile iconografilor. Călugării au emigrat în masă, mai ales în Italia, în Cipru, în Siria şi în Palestina[14]. Existau printre ei mulți iconografi şi de aceea Roma nu a cunoscut epocă mai fecundă în opere de artă sacră decât epoca iconoclastă. Toți papii care s-au succedat în cursul domniei lui Constantin Copronimul (Zaharia, Ştefan al II-lea, Paul I, Ştefan al III-lea şi Adrian I) s-au arătat fermi în ortodoxie şi au continuat lucrarea predecesorilor lor, decorând bisericile cu icoane cu ajutorul călugărilor emigrați din partea răsăriteană a Imperiului[15].

După moartea lui Constantin Copronimul, prigoanele au scăzut în violență. Fiul lui, Leon al IV-lea, era un iconoclast moderat şi destul de lipsit de inițiativă. La moartea lui, în 780,

[12] Vezi M. A. Vasiliev, *ibid.*, t. I, p. 345.

[13] Mansi XIII, 356 C-D.

[14] Andreev, *Gherman şi Tarasie, Patriarhi ai Constantinopolului*, Serghiev Possad, 1907, p. 70 (în ruseşte).

[15] Atunci a fost decorată Santa Maria Antiqua. În timpul celei de a doua perioade iconoclaste a fost reconstruită catedrala Sfântul Marcu şi au fost construite şi împodobite bisericile Santa Maria in Domnica, Santa Prasseda, Santa Cecilia...

pe tron a urcat soția sa Irina, cu fiul ei minor, Constantin. Ortodoxă ce nu a încetat niciodată să cinstească icoanele, Irina s-a ocupat imediat de restabilirea ortodoxiei. Candidatul ortodox la scaunul patriarhal era Tarasie (784-806). Împărăteasa a început, îndeosebi sub influența lui, să pregătească cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic. Totuşi, în timp ce sinodul îşi începea lucrările la Constantinopol, trupele s-au răsculat la chemarea episcopilor iconoclaşti şi au împiedicat desfăşurarea lui. Dar ceva mai târziu, când trupele au fost înlocuite, Irina şi-a reluat tentativa şi sinodul a fost convocat la Niceea în 787. Au participat 350 de episcopi şi un mare număr de călugări. Un decret imperial şi un discurs al patriarhului Tarasie garantau libertatea unui schimb de vederi, iar ereticii erau invitați să-şi expună doctrina. În replică, din partea ortodoxă, un diacon citea punct cu punct contra-argumentele. Sinodul a restabilit cinstirea icoanelor şi a moaştelor şi a luat o serie de măsuri pentru revenirea la o viață normală în Biserică.

Cu toate acestea, învățătura ortodoxă despre imaginea sacră nu a fost asimilată de către adversari. Cum s-a mai întâmplat deseori în istoria Bisericii, atât înainte cât şi după iconoclasm, nu toți au vrut să accepte adevărul solemn proclamat. Pacea nu a durat decât 27 de ani. Începea cea de a doua perioadă iconoclastă.

După împărăteasa Irina a domnit Nichifor I, un ortodox destul de căldicel, care nu a luat nicio inițiativă nici în favoarea, nici împotriva icoanelor. Dar succesorul lui, Leon al V-lea Armeanul (813-820), socotea că împărații iconoclaşti avuseseră mai mult noroc politic şi militar decât împărații ortodocşi. De aceea hotărî să se întoarcă la iconoclasm. El i-a cerut lui Ioan Grămăticul, „creierul renaşterii iconoclaste"[16], să alcătuiască un tratat folosind deciziile precedentului sinod iconoclast. Astfel, deciziile care primiseră deja un răspuns ortodox complet au fost reînviate în chip artificial pentru a servi scopurilor politice ale împăratului, iar al doilea val de iconoclasm a fost, ca şi primul,

[16] G. Ostrogorsky, *Histoire...*, p. 231.

o încălcare a autorității Bisericii în domeniul ei interior de către puterea de stat. Dar împăratul nu mai găsea în episcopat susținerea de care se bucurase Constantin Copronimul. Când, în 814, Ioan Grămăticul şi-a încheiat lucrarea, împăratul a început să discute cu sfântul patriarh Nichifor (810-815) încercând să găsească un compromis, fără să suprime icoanele, împiedicând numai cinstirea lor. Împăratul nu amenința, el cerea cu insistență, în numele păcii în Biserică, să se facă anumite concesii iconoclasmului. Dar sfântul patriarh a refuzat orice compromis. Sfântul Teodor Studitul, care lua parte la discuții împreună cu alți 270 de călugări, i-a declarat împăratului că nu era treaba lui să se amestece în viața interioară a Bisericii. Pe când tratativele încă nici nu se încheiaseră, au început persecuțiile. Patriarhul şi-a văzut mai întâi puterile limitate, apoi, în 815, a fost destituit şi exilat, fiind înlocuit cu un iconoclast, Teodot I (815-821). În acelaşi an s-a convocat la Constantinopol un nou sinod iconoclast, în catedrala Sfânta Sofia, sub preşedinția patriarhului Teodot. Nu a fost la fel de important, nici la fel de numeros ca şi primul. În general, în cursul acestei a doua perioade, iconoclasmul îşi pierduse mult din vitalitatea doctrinară. Iconoclaştii nu mai puteau aduce nimic nou şi se mulțumeau să repete fără încetare vechile argumente, de mult respinse de către ortodocşi[17]. De această dată sinodul a subliniat că nu socotea icoanele idoli[18], dar totuşi a ordonat distrugerea lor, şi cu toate că nu mai era ceva nou în doctrina iconoclaştilor, prigoanele au fost încă şi mai violente şi au egalat amploarea celor din vremea lui Constantin Copronimul. Ortodocşii au fost martirizați din nou, s-au distrus

[17] Doctrina promulgată de către acest al doilea sinod iconoclast este cunoscută dintr-o scrisoare a împăratului Mihail către Ludovic cel Pios (Mansi XIV, 417-422) şi din răspunsul sfântului Teodor Studitul, dar mai cu seamă din răspunsul pe care i l-a dat, citând-o pe larg, sfântul patriarh Nichifor.

[18] G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des Byzantinischen Biderstreites*, p. 51 şi *Histoire...*, p. 232.

icoanele, cărțile și vasele sfinte care purtau imagini. Iconoclasmul era învățat în școli și prezentat în manuale[19].

Un nou reviriment a avut loc atunci când împăratul Mihail al II-lea a urcat pe tron în 821. El era iconoclast, dar i-a rechemat pe ortodocşi din exil şi din închisoare. Domnia lui a fost o perioadă de acalmie. Situația s-a schimbat sub fiul lui Mihail, împăratul Teofil. Când Ioan Grămăticul a urcat în scaunul patriarhal (în 837), a avut loc o nouă răbufnire a persecuțiilor[20].

La moartea lui Teofil (în ianuarie 842), fiul lui, Mihail al III-lea fiind minor, şi-a asumat regența Teodora, văduva lui Teofil. Ea era ortodoxă, iar cultul icoanelor a fost restabilit definitiv. La Constantinopol s-a ținut un sinod în 842 sub sfântul patriarh Metodie (842-846). Acest sinod a confirmat dogma cinstirii icoanelor formulată de către cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic, a aruncat anatema asupra iconoclaştilor şi a stabilit, în martie 843, celebrarea Biruinței Ortodoxiei în prima duminică din postul Mare, cu cinstirea icoanelor în toate bisericile.

Se cade să remarcăm că iconoclasmul nu renunța deloc la artă ca atare. Departe de a fi duşmani ai artei, iconoclaştii o favorizau. Ei nu persecutau decât reprezentările lui Hristos, ale Fecioarei şi ale sfinților. În acest sens, putem apropia încă o dată iconoclasmul secolelor al VIII-lea şi al IX-lea de protestantism, cu diferența că iconoclaştii nu lăsau goale zidurile bisericilor lor. Dimpotrivă, le chiar plăcea să le decoreze cu tot felul de subiecte profane, peisaje, reprezentări de animale etc. Formele pur decorative jucau de asemenea un rol important. Arta iconoclastă era

[19] Astfel marele apărător al icoanelor, sfântul Teodor Studitul, a fost târât dintr-o închisoare într-alta şi bătut într-un asemenea hal încât carnea lui învinețită putrezea de vie, iar ucenicul lui credincios, sfântul Nicolae Studitul, era silit să înlăture această carne putredă cu cuțitul.

[20] În această vreme a suferit călugărul iconograf, sfântul Lazăr. Fiind bătut cu cruzime, cu mâinile arse, el s-a târât de la locul de execuție direct la biserica sfântul Ioan Botezătorul şi a început să-şi picteze icoana. Savanții Teodor şi Teofan care, la cererea patriarhului Ierusalimului, şi-au ridicat vocea împotriva iconoclasmului, au fost bătuți fără milă de mai multe ori. O inscripție jignitoare le-a fost însemnată pe fețe cu fierul roşu. De aceea biserica îi cinsteşte sub numele de sfinții Teodor şi Teofan cei Însemnați.

totodată o întoarcere la izvoarele elenistice şi un împrumut de la Orientul musulman. Împăratul Teofil, mai cu seamă, a fost un prinţ iubitor de fast şi un mare constructor. El a dat artei monumentale un impuls viguros. A construit un palat care-l imita pe cel din Bagdad şi ale cărui ziduri erau acoperite cu incrustaţii, mozaicuri şi picturi reprezentând scuturi, arme, animale de tot soiul, copaci şi flori. Cu acelaşi gust a împodobit şi bisericile[21]. Când a îndepărtat de peste tot imaginile sacre, a fost pentru a le înlocui cu animale şi cu păsări. Constantin Copronimul îi dăduse un strălucit exemplu: în biserica Vlahernelor distrusese un ciclu de imagini cu subiecte evanghelice şi le înlocuise cu „flori, diverse păsări şi alte animale, înconjurate de plante, printre care mişunau cocori, corbi şi păuni". Împăratului i s-a reproşat că a transformat biserica, prin astfel de imagini, într-o „livadă şi un coteţ pentru păsări"[22]. În locul unei fresce reprezentând cel de-al Şaselea Sinod Ecumenic, Constatin pusese să se facă portretul vizitiului său favorit.

În Apus, în decursul celei de a doua perioade iconoclaste, papii Pascal I şi Grigorie al IV-lea au continuat să apere şi să răspândească imaginile sacre. În 835, adică în timpul persecuţiei lui Teofil, papa Grigorie al IV-lea a decretat ca sărbătoarea tuturor sfinţilor, instituită de Grigorie al III-lea, să fie sărbătorită de întreaga creştinătate la 1 noiembrie. În general, violenţa iconoclaştilor a dus la sporirea cultului sfinţilor şi al moaştelor lor în Occident, nu doar la Roma, ci şi în alte părţi, cu deosebire în Franţa. Atunci, în epoca iconoclasmului, moaştele a numeroşi sfinţi au fost mutate în Franţa (de pildă, cele ale sfântului Guy în 751, ale sfântului Sebastian în 826, în biserica Saint Médard din Soissons, ale sfintei Elena în 840 la Hautervilliers, lângă Reims)[23].

---

21 A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin,* p. 169-170 şi 171.

22 Ch. Diehl, *Manuel d'Art byzantin,* t. I, Paris, 1925, p. 365-366.

23 În Apus, iconoclasmul a mai avut şi alte urmări: când lombarzii au ameninţat Roma, în loc să ceară ajutor unui împărat iconoclast, papa i s-a adresat lui Pepin cel Scurt care, eliberând Roma de barbari, a creat în 756 Statul pontifical şi a făcut din papă un suveran lumesc.

8

Învăţătura iconoclastă şi răspunsul ortodox

Disputa ideologică a iconoclasmului depăşeşte limitele ereziei combătute în secolele VIII-IX. Există, sub forme diverse, o permanență a iconoclasmului. Ajunge să-i amintim de albigenzii din Franța medievală, pe iudaizanții din Rusia secolului al XV-lea şi, în fine, pe protestanți. De aceea răspunsul teologic al Bisericii dat ereziei iconoclaste în secolele VIII-IX îşi păstrează astăzi întreaga valoare.

Din punct de vedere doctrinar, singurul decisiv, iconoclasmul este un fenomen complex, care nu a fost încă suficient studiat ca erezie. S-a observat de nenumărate ori[1] că hristologia este cea care constituia fondul comun al disputei ce îi opunea pe ortodocşi şi pe eretici, în lupta dogmatică a veacurilor VIII-IX. Totuşi, iconoclasmul a prezentat numeroase caracteristici.

La început, pozițiile iconoclaştilor erau foarte primitive; li se aduceau ortodocşilor cam aceleaşi reproşuri pe care anumiți protestanți le aduc astăzi: pornind de la interdicția vetero-testamentară, ei îi acuzau că idolatrizează pietrele, scândurile, pereții. Însă curând s-au conturat două curente în iconoclasm.

Partizanii primului dintre ele cereau o distrugere completă a imaginilor sacre, începând cu icoana lui Hristos; unii contestau

---

[1] Pentru a nu cita decât o lucrare dintre cele mai recente, Chr. von Schönborn, *Icoana lui Hristos*, trad. rom. V. Răducă, Edit. Anastasia, Bucureşti, 1996.

şi cinstirea moaştelor, cei mai intoleranţi mergând până la a suprima cultul Fecioarei şi al sfinţilor. Acest curent este interesant pentru că, prin chiar violenţa lui, este cel mai consecvent şi mai logic şi arată foarte bine unde trebuia să sfârşească negarea icoanelor, cu tot complexul de erori asociat. Alături de acest curent mai era un altul, mai tolerant, cuprinzând şi el multe nuanţe. Partizanii lui admiteau imaginile sacre în Biserică, dar nu erau de acord cu atitudinea ce trebuia avută faţă de ele. Pentru unii, icoana nu trebuia cinstită deloc; alţii îngăduiau icoana lui Hristos, dar nu şi pe cele ale Fecioarei şi ale sfinţilor; iar alţii afirmau că nici măcar Hristos nu trebuia reprezentat decât înainte de înviere, pentru că după aceea El nu mai era reprezentabil.

Încă de la primele indicii ale iconoclasmului, apologeţii ortodoxiei au avut o poziţie dogmatică foarte clară, insistând asupra argumentelor de ordin hristologic, pentru a da un temei existenţei icoanei. Ei şi-au păstrat cu tărie această poziţie dogmatică de-a lungul întregii lupte împotriva iconoclasmului. Totuşi, „s-a răspândit, nu se ştie cum, o părere în ştiinţă, după care argumentele de ordin hristologic nu au fost folosite de către cinstitorii icoanelor înainte de sinodul iconoclast din 754", observă G. Ostrogorsky; abia recursul acestui sinod la astfel de argumente în favoarea tezei iconoclaste i-ar fi forţat pe ortodocşi să recurgă şi ei la ele.

Dacă ar fi fost realmente aşa, adică dacă într-adevăr argumentele hristologice nu ar fi fost înaintate de către ortodocşi decât ca răspuns la metoda adversarilor lor, am fi avut de-a face aici cel mult cu un procedeu de dialectică scolastică şi nu am fi putut vorbi despre importanţa primordială a învăţăturii hristologice în lupta în favoarea icoanelor. Dar nu a fost aşa. Noi afirmăm că problematica privitoare la icoane a fost asociată încă de la început de către ortodocşi cu învăţătura hristologică, atunci când adversarii lor nu furnizau niciun pretext pentru aceasta"[2]. După ce citează probe extrase din scrierile apologeţilor ortodocşi din acea epocă, ale căror învăţături ne-au parvenit (sfântul patriarh

[2] G. Ostrogorsky, „Operele apologeţilor ortodocşi" în *Seminarium Kondakovianum*, I, Praga, 1927, p. 36 (în ruseşte).

Gherman, sfântul Ioan Damaschin, sfântul papă Grigorie al II-lea şi sfântul Gheorghe din Cipru), G. Ostrogorsky trage concluzia: „De altfel, nu reiese nici din documentele istorice că în decursul primei perioade a disputei iconoclaştii i-ar fi acuzat pe cinstitorii de icoane de altceva în afară de idolatrie. Astfel, ar fi desigur mai întemeiat să se afirme că raţionamentele hristologice ale sinodului iconoclast nu au fost decât un răspuns forţat la argumentele părţii ortodoxe, decât să se susţină contrariul. O astfel de afirmaţie nu ar fi, în orice caz, în contradicţie cu datele istorice, aşa cum este afirmaţia contrară, atât de des exprimată"[3].

Învăţătura Bisericii şi fundamentul hristologic al icoanei au fost exprimate de către Sinodul Quinisext încă dinainte de începutul iconoclasmului. Tot înainte de începerea lui, la finele secolului al VII-lea, episcopul Ioan de Tesalonic a recurs în apărarea icoanei la argumentul hristologic în polemica sa cu păgânii şi cu evreii. Şi tot pe adevărul întrupării a justificat sfântul Gherman existenţa icoanei în cele trei epistole ale sale, către episcopii iconoclaşti Toma de Claudiopolis, Ioan de Sinnade şi Constantin de Nacoleea[4]. Aceste epistole au fost scrise chiar înainte de atacul deschis declanşat de către împăratul Leon al III-lea împotriva cinstirii icoanelor. Canonul 82 al Sinodului Quinisext este cel care stă la baza argumentării ortodoxe, iar patriarhul Gherman îi repetă aproape textual partea hristologică în lucrarea lui *Erezii şi Sinoade*[5].

Încă de la începutul iconoclasmului, ortodocşii au înţeles pericolul pe care acesta îl reprezenta pentru dogma fundamentală a creştinismului. Într-adevăr, dacă însăşi existenţa icoanei se întemeiază pe întruparea celei de a doua Persoane a Sfintei Treimi, această întrupare, la rândul ei, este afirmată şi dovedită de către imagine. Altfel spus, icoana este o garanţie a realităţii ne-iluzorii a întrupării dumnezeieşti. De aceea, în ochii Bisericii, negarea icoanei lui Hristos echivalează cu negarea întrupării, cu negarea întregii iconomii a mântuirii noastre. Iată de ce, apărând

---

[3] *Ibid.*, p. 44, notă.
[4] P.G. 98, 164-193, 156-161, 161-164.
[5] P.G. 98, 80 A.

imaginile sacre, Biserica apăra nu doar rolul lor didactic, sau aspectul lor estetic, ci baza însăşi a credinţei creştine. Aşa se explică fermitatea ortodocşilor în apărarea icoanei, intransigenţa lor şi acceptarea de către ei a tuturor sacrificiilor.

Argumentarea iconoclastă, acuzaţia de idolatrie şi referinţele din Vechiul Testament s-au izbit deci de o teologie foarte dezvoltată şi foarte limpede formulată şi s-au vădit a fi net insuficiente. În faţa poziţiei neclintite a ortodocşilor, a fost nevoie să i se găsească iconoclasmului un fundament teologic, iar erezia şi-a găsit teoreticianul în persoana împăratului Constantin al V-lea Copronimul. Ţinând seama de argumentaţia ortodoxă şi răspunzându-i, Constantin a întocmit un tratat al cărui conţinut dezvăluie abisul care desparte ortodoxia de iconoclasm. Toate tendinţele iconoclaste se regăseau aici reunite şi împinse la extrem. Această lucrare a împăratului, exprimând punctul lui de vedere asupra noţiunii înseşi de icoană, a fost expusă la sinodul iconoclast din 754. Sinodul nu a putut să accepte totul din acest tratat şi a trebuit să-i atenueze anumite puncte. Astfel, el nu a abandonat cinstirea Fecioarei şi a sfinţilor, pe care Constantin nu a putut să le impună decât mai târziu. Mai existau apoi în tratatul lui expresii atât de grosolan monofizite încât sinodul a fost constrâns să le modifice şi, pentru a justifica iconoclasmul, el a respins acuzaţia de monofizism la adresa ortodocşilor, după cum vom vedea. Nici patriarhii din Răsărit, nici papa Romei nu erau reprezentaţi la acest Sinod. Ultima lui reuniune s-a terminat cu ieşirea solemnă a tuturor participanţilor în piaţa publică şi cu citirea în faţa mulţimii a profesiunii de credinţă iconoclaste, împreună cu rostirea anatemelor asupra principalilor mărturisitori ai ortodoxiei. Această profesiune de credinţă, după o scurtă introducere, începea prin enumerarea celor şase sinoade ecumenice şi a ereziilor pe care le condamnaseră, precum şi prin afirmaţia că sinodul din 754 se adaugă sinoadelor ecumenice şi că este cu desăvârşire ortodox. Apoi cinstirea icoanelor era declarată ca avându-şi originea în idolatria inspirată de către diavol şi combătută de către sfânta Scriptură a Vechiului şi a Noului Testament. Se trece pe urmă la argumente, enumerân-

du-se mai întâi argumentele teologice, apoi cele scripturistice şi patristice.

Ne vom opri pe scurt asupra acestei argumentări în trăsăturile ei generale şi, înainte de toate, asupra noțiunii înseşi de icoană, aşa cum o concepea gândirea iconoclastă. Ce este icoana pentru un iconoclast? Care estre natura ei? Ce are ea în comun cu persoana reprezentată şi prin ce se distinge de această persoană? Într-adevăr, diferența esențială între adversari consta în chiar definiția noțiunii de „icoană"; termenul însuşi de „icoană" fiind înțeles în mod diferit de către iconoclaşti şi de către ortodocşi.

Noțiunea iconoclastă de icoană este exprimată cu claritate şi cu precizie în tratatul lui Constantin Copronimul, care traduce în acest sens punctul de vedere comun tuturor liderilor iconoclasmului. După el, o icoană veritabilă trebuie să fie de aceeaşi natură cu cel pe care îl reprezintă, trebuie să-i fie consubstanțială *(homoousion)*. Pornind de la acest principiu, iconoclaştii ajung la concluzia inevitabilă că singura icoană a lui Hristos este Euharistia. Hristos, ziceau ei, a ales pâinea ca imagine a întrupării Lui pentru că pâinea nu oferă nicio asemănare omenească, evitând astfel idolatria. „Prin urmare, noțiunea însăşi de imagine, de icoană, însemna în gândirea iconoclastă cu totul altceva decât în gândirea ortodoxă: din moment ce, pentru iconoclaşti, nu se putea considera o veritabilă icoană decât ceva ce este identic cu prototipul, numai Sfintele Daruri puteau fi recunoscute de către ei ca o icoană a lui Hristos. Or, pentru ortodocşi, Sfintele Daruri nu sunt o icoană tocmai pentru că sunt identice cu Prototipul"[6]. Într-adevăr, prin prefacerea Sfintelor Daruri primim nu chipul, ci „prea curatul Trup şi prea scump Sângele" lui Hristos. De aceea, chiar faptul de a numi Euharistia „imagine" era străin ortodocşilor şi de neînțeles. Părinții celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic răspund acestui raționament spunând că „nici Domnul, nici Apostolii, nici Părinții nu au numit vreodată «imagine» jertfa nesângeroasă adusă de către preot, ci au

[6] G. Ostrogorsky, „Fundamentele disputei asupra sfintelor icoane", în *Semin. Kondakovianum*, II, Praga, 1928 (în ruseşte).

numit-o întotdeauna «însuşi Trupul şi însuşi Sângele Său»"[7]. „Pentru ortodocşi, nu numai că icoana nu este consubstanţială *(homoousion)* sau identică *(tauton)* cu prototipul ei, cum trebuia ea să fie pentru iconoclaşti, dar dimpotrivă, după apologeţii ortodocşi, însăşi noţiunea care corespunde cuvântului «icoană» *(eikon)* conţine o diferenţă esenţială între imagine şi prototipul ei"[8]; „altceva este icoana şi altceva este originalul", zice sfântul Ioan Damaschin[9]. De aceea patriarhul Nichifor găseşte această teorie a imaginii de o fiinţă cu prototipul ei „nebunească şi ridicolă"[10]. „Icoana este o asemănare a prototipului, explică el [...], sau imitarea prototipului şi reflexul lui, dar prin natura ei *(tè ousia kai tô hypokeiménô)*, ea se deosebeşte de prototip. Icoana este asemănătoare cu prototipul ei datorită desăvârşirii artei imitatorului, dar ea este distinctă de prototip prin natură. Iar dacă nu se deosebeşte cu nimic de prototip, atunci ea nu este o icoană, ci prototipul însuşi"[11]. Sfântul Teodor Studitul se exprimă mai direct: „Nimeni nu va fi atât de nesocotit încât să creadă că realitatea şi umbra ei [...], prototipul şi reprezentarea lui, cauza şi consecinţa sunt identice prin natură *(kat' ousian)*"[12]. „Patriarhul Nichifor surprinde desigur însuşi fondul chestiunii atunci când, arătând diferenţa dintre imagine şi prototipul ei, afirmă că aceia care nu acceptă această diferenţă şi nu o înţeleg pot fi numiţi, pe bună dreptate, idolatri"[13]. Într-adevăr, dacă icoana ar fi identificată cu persoana pe care o înfăţişează, cinstirea icoanelor ar fi cu neputinţă pentru o conştiinţă religioasă cât de cât dezvoltată. Asupra acestui lucru, toată lumea era de acord. Iar cel care era incapabil să vadă o altă relaţie decât aceea a unei identităţi esenţiale, trebuia fireşte să nege în întregime cinstirea icoanei. Pe de altă parte, pentru cel care vedea în noţiunea însăşi de imagine „deosebirea esenţială de persoana pe care o înfăţişa

[7] Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 264.
[8] G. Ostrogorsky, *op. cit.*, p. 48.
[9] *Al treilea tratat contra iconoclaştilor,* XVI, p. 137.
[10] P.G. 100, 225 ş.u.
[11] P.G. 100, 277 A.
[12] P.G. 99, 341 B.
[13] P.G. 100, 277 B.

şi cu care icoana era doar legată într-un fel oarecare, chestiunea idolatriei nici măcar nu se punea"[14].

Astfel, gândirea iconoclastă admitea posibilitatea imaginii numai când această imagine era identică cu ceea ce reprezenta. Fără identitate, nu exista imagine. În consecinţă, o imagine făcută de către un pictor nu putea fi o icoană a lui Hristos. Arta figurativă era considerată în general o impietate faţă de dogma întrupării divine. Ce face aşadar un pictor ignorant atunci când dă o formă la ceea ce putem doar crede cu inima şi mărturisi cu cuvântul?, întreabă iconoclaştii. Numele lui Iisus Hristos este numele lui Dumnezeu-Omul. Prin urmare, zic ei, înfăţişându-L, voi comiteţi o dublă blasfemie: mai întâi, încercaţi să reprezentaţi Dumnezeirea care nu este reprezentabilă; apoi, dacă încercaţi să reprezentaţi în icoană natura divină şi natura umană a lui Hristos, tindeţi să le confundaţi, ceea ce este monofizism. Răspundeţi că nu înfăţişaţi decât umanitatea lui Hristos, firea lui omenească. Or, în acest caz, voi separaţi Dumnezeirea care s-a unit cu ea, iar acesta este nestorianism. Într-adevăr, trupul lui Iisus Hristos este trupul lui Dumnezeu-Cuvântul: acesta a fost în întregime asumat şi îndumnezeit de către El. „Cum, deci, aceşti nelegiuiţi, spune decizia sinodului iconoclast, îndrăznesc să despartă Dumnezeirea de trupul lui Hristos şi să înfăţişeze numai acest trup, ca pe cel al unui om obişnuit? Biserica crede în Hristos care uneşte în El Divinitatea şi umanitatea fără despărţire şi fără amestecare. Dacă înfăţişaţi numai umanitatea lui Hristos, voi despărţiţi cele două naturi ale Sale, atribuindu-i umanităţii o existenţă proprie, o viaţă independentă, văzând în ea o persoană separată şi introducând prin aceasta o a patra Persoană în Sfânta Treime"[15]. Astfel, în ochii iconoclaştilor, de vreme ce o icoană nu poate exprima relaţia care există între cele două firi ale lui Hristos, este cu neputinţă să faci o icoană, să-L reprezinţi prin mijloace omeneşti pe Dumnezeu-Omul. Tocmai din pricina aceasta, Euharistia este singura icoană posibilă a

---

[14] G. Ostrogorsky, *op. cit.*, p. 50-51.

[15] Rezumat al horos-ului iconoclast. Vezi Héfélé, *Histoire des Conciles*, Paris, 1910, p. 697-703.

Domnului. „Este semnificativ, scrie G. Ostrogorsky, că anumiți savanți moderni, în mod deosebit teologi protestanți, consideră aceste raționamente nu doar bine întemeiate, ci chiar irefutabile, nevăzând că ele sunt pur şi simplu pe lângă subiect”[16].

Constatăm că, în argumentația lor, iconoclaştii vor să se situeze pe terenul dogmei de la Calcedon. Dar viciul raționamentului lor, pe care apărătorii imaginilor nu vor întârzia să îl dezvăluie, constă tocmai în neînțelegerea totală a dogmei referitoare la Dumnezeu-Omul. Dogma de la Calcedon presupune, înainte de toate, o distincție foarte clară între natură, pe de o parte, şi persoană, ipostas, pe de altă parte. Tocmai această claritate îi lipseşte gândirii iconoclaste. În imaginea lui Dumnezeu-Cuvântul întrupat iconoclaştii nu văd decât două posibilități: fie, reprezentându-L pe Hristos, reprezentăm firea Lui Dumnezeiască, fie, reprezentându-L pe omul Iisus, reprezentăm firea Lui omenească, despărțită de Dumnezeirea Lui. Şi o variantă şi cealaltă sunt eretice. Pentru ei, o a treia posibilitate nu există.

Dar ortodocşii, având pe deplin conştiința distincției dintre fire şi persoană, indică cu justețe această a treia posibilitate care suprimă toată dilema iconoclastă. Icoana înfățişează nu natura, ci persoana: *perigraptos ara o Christos kat'hypostasin kan tè Théotèti aperigraptos,* explică Sfântul Teodor Studitul[17]. Reprezentându-L pe Domnul nostru, noi nu reprezentăm nici Divinitatea, nici omenitatea Lui, ci Persoana Sa, care uneşte în ea în mod neînțeles cele două naturi, fără amestecare şi fără împărțire, în termenii dogmei de la Calcedon.

Odinioară monoteliții atribuiseră persoanei ceea ce face parte din natură: Hristos este o Persoană, ziceau ei; prin urmare El nu are decât o singură voință şi o singură lucrare. Dimpotrivă, iconoclaştii atribuie naturii ceea ce este propriu persoanei. De aici, confuzia din gândirea iconoclastă. Dacă voința şi lucrarea sunt proprii fiecăreia din cele două naturi ale lui Iisus Hristos, aşa încât există două voințe şi două lucrări care corespund celor două naturi ale Sale, imaginea Lui nu este proprie uneia sau alte-

[16] G. Ostrogorsky, *op. cit.*, p. 50, prima notă.

[17] *Antireticul al III-lea,* cap. XXXIV, P.G. 99, 405 B.

ia dintre naturi, ci Persoanei Sale. Icoana nu este o imagine a firii divine; ea este imaginea unei Persoane dumnezeieşti întrupate, ea transmite trăsăturile Fiului lui Dumnezeu venit în trup, devenit vizibil şi, prin urmare, reprezentabil prin mijloace omeneşti. Pentru ortodocşi chestiunea naturii nici măcar nu se punea; era absolut evident că icoana, întocmai ca portretul, nu poate fi decât o imagine personală, căci „firea nu are existenţă proprie, explică sfântul Ioan Damaschin, ci se arată în persoane"[18]. Aşadar, nu există fire decât în persoane şi fiecare persoană îşi are firea în toată plinătatea ei. Fiecare dintre Persoanele Sfintei Treimi posedă plenitudinea firii divine; fiecare persoană omenească posedă plenitudinea firii omeneşti. Firea este aceeaşi la toţi oamenii, dar persoanele sunt foarte numeroase şi fiecare dintre ele este unică şi de neînlocuit. Zugrăvind oameni, zugrăvim nu o mulţime de variante ale aceleiaşi naturi, nici fragmente ale acestei naturi, ci persoane concrete, dintre care fiecare are modul său unic de a poseda natura umană comună, ceea ce dă trăsături proprii fiecărei persoane: Petru, Ioan, Pavel[19]. Icoana este legată de prototipul ei nu pentru că ea este identică cu ceea ce reprezintă; ar fi şi absurd. Icoana este legată de prototipul ei pentru că îi reprezintă persoana şi îi poartă numele. Tocmai acesta este lucrul care face posibilă comuniunea cu persoana reprezentată prin intermediul imaginii ei, cunoaşterea acestei persoane. Datorită acestei legături „cinstea adusă imaginii urcă spre prototipul ei", spun Părinţii întruniţi la cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic[20], citând cuvintele sfântului Vasile cel Mare (*Despre Sfântul Duh*, cap. XVIII). În explicaţiile lor, Părinţii recurg adesea la compararea icoanei cu portretul profan: portretul

---

[18] *Dogmatica*, III, V, „Despre numărul firilor", trad. rom. D. Fecioru, Edit. Scripta, Bucureşti, 1993, p. 103.

[19] Cuvântul „persoană" (*hypostasis*) are în ortodoxie un cu totul alt sens decât în limbajul curent, unde este sinonim cu individ. Celor ce vor să aibă o idee despre învăţătura ortodoxă asupra naturii, a persoanei şi a harului le recomandăm cărţile lui V. Lossky, *Théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris, 1944; *A l'image et à la ressemblance de Dieu*, Aubier-Montaigne, Paris, 1967.

[20] Mansi XIII, 324.

împăratului este împăratul; la fel „reprezentarea lui Hristos este Hristos", iar cea a unui sfânt este sfântul. „Puterea nu se scindează şi nici slava nu se împarte, pentru că cinstea adusă icoanei se îndreaptă spre cel înfăţişat în icoană"[21].

Altfel spus, dacă pentru iconoclaşti nu există decât două posibilităţi: identitatea a două obiecte sau diferenţa lor, pentru ortodocşi, din contră, chiar când există diferenţă de natură, există o anumită legătură între două obiecte care pot fi totodată distincte şi identice: Persoanele Sfintei Treimi sunt distincte una de alta, dar de o fiinţă, adică identice după natură. În icoană, dimpotrivă, există diferenţă de natură şi identitate de persoană. Sfântul Teodor Studitul exprimă acest lucru astfel: „Căci aşa cum în Treime Hristos se distinge de Tatăl prin ipostas, aşa şi aici se distinge de icoana Sa prin fiinţă"[22].

Respingând temeiul iconografiei creştine, imaginea lui Hristos, iconoclaştii respingeau fireşte şi toate celelalte icoane. Din clipa în care icoana lui Hristos este respinsă, susţineau ei, este nedrept să le acceptăm pe celelalte, ale Fecioarei şi ale sfinţilor.

Aşa cum am spus, profesiunea de credinţă a sinodului iconoclast, modificând punctul de vedere al lui Constantin Copronimul, vorbeşte despre Fecioară şi despre sfinţi cu cel mai mare respect: „Cum am îndrăzni, zice Sinodul, s-o înfăţişăm cu ajutorul artei păgâne pe Maica lui Dumnezeu care este mai înaltă decât cerurile şi decât sfinţii?" şi „să-i jignim printr-o materie moartă şi grosolană pe sfinţii care strălucesc ca stelele?". Dar, deşi a început cu această profesiune de profundă evlavie, iconoclasmul, dezvoltându-se normal, organic, ca să zicem aşa, a ajuns să nege cinstirea Maicii lui Dumnezeu şi a sfinţilor. Cronicarul bizantin Teofan afirmă că împăratul Leon al III-lea refuza deja cinstirea lor, dar afirmaţia lui nu este confirmată de către alte izvoare. Oricum ar fi, sfântul Ioan Damaschin, care a răspuns

---

[21] Sfântul Ioan Damaschin, *Anexe la Primul tratat contra iconoclaştilor*, p. 68 (de fapt anexa reproduce cap. 18 din tratatul *Despre Sfântul Duh* al sfântului Vasile cel Mare – n. tr.).

[22] *Antireticul III*, cap. III, 7, trad. rom. Ioan. I. Ică jr., Edit. Deisis, Alba Iulia, 1994, p. 38.

imediat prin primul său *Tratat contra iconoclaştilor* edictului imperial, vedea deja prea bine încotro ducea tăgăduirea icoanelor. Răspunzând unui curent iconoclast destul de moderat, el scrie: „Chiar dacă faci icoana lui Hristos, dar nu şi pe a sfinților, este clar că nu interzici icoana, ci cinstirea sfinților [...]. Nu ai pornit război contra icoanelor, ci contra sfinților"[23]. Sfântul Ioan sesizează deci foarte bine legătura intimă care există între cinstirea icoanelor şi cea a sfinților. El observă şi consecințele refuzului de a-i reprezenta. Refuzând să-i cinstească pe sfinți, iconoclaştii au ajuns în chip firesc să nege cinstirea moaştelor şi, mai general, a tot ce este material. Pentru ortodocşi, dimpotrivă, mântuirea este legată tocmai de materie, căci ea se realizează prin unirea ipostatică a lui Dumnezeu cu trupul omenesc. Răspunzând iconoclaştilor, sfântul Ioan Damaschin scria: „Nu mă închin materiei, ci mă închin Creatorului materiei, Creatorului Care S-a făcut pentru mine materie şi a primit să locuiască în materie şi a săvârşit prin materie mântuirea mea"[24].

Vedem astfel că ideologia iconoclastă era în dezacord cu învățătura Bisericii ortodoxe în aspectele ei esențiale. Noțiunea însăşi de icoană era diametral opusă. De aceea cele două părți nu puteau ajunge la nicio înțelegere; ei vorbeau două limbi diferite. Cât despre argumentația iconoclastă asupra imposibilității de a-L reprezenta pe Hristos, ea este un ataşament patetic față de inefabilul prost înțeles, o sfâşiere între „spiritual" şi „sensibil", o luare la cunoştință insuficientă a realității istoriei evanghelice[25].

Pe lângă argumentele de care am vorbit, iconoclaştii formulau o serie întreagă de alte motive pentru a nu cinsti icoanele. „Nu există, ziceau ei, nici rugăciuni care să sfințească icoanele, pentru a face din ele obiecte sacre. Icoanele rămân astfel obiecte ne-sacre, fără nici o altă valoare decât aceea pe care le-a conferit-o pictorul"[26], adică estetică, psihologică, istorică etc.

---

[23] *Primul tratat contra iconoclaştilor*, XIX, p. 53.

[24] *Ibid.*, XVI, p. 49.

[25] G. Florovsky, *Les Pères byzantins des Ve-VIIIe siècles*, Paris, 1933; *Apărarea sfintelor icoane* (în ruseşte).

[26] Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 268 sq.

Părinții celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic răspund: „Multe obiecte pe care le considerăm sacre nu sunt sfințite prin rugăciuni speciale pentru că sunt pline de sfințenie şi de har prin nimic altceva decât prin numele lor. De ceea noi socotim obiectele de acest fel ca demne de cinstire şi le sărutăm. Astfel crucea de viață făcătoare, deşi nu este sfințită printr-o rugăciune specială, este socotită de către noi vrednică de cinstire şi ne slujeşte ca mijloc pentru dobândirea sfințirii. Astfel deci, iconoclaştii ori să spună că şi crucea este un obiect oarecare şi nevrednic de cinstire, de vreme ce nu a fost sfințită printr-o rugăciune specială, ori să considere şi icoana la fel de sfântă şi de vrednică de cinstire"[27]. Or iconoclaştii n-au încetat niciodată să cinstească crucea, ceea ce este o mare inconsecvență, dată fiind atitudinea lor față de icoană.

Icoanele sunt deci, conform Părinților Sinodului, pline de har şi de sfințenie datorită numelor lor de obiecte sacre: „sfintele icoane", şi datorită prezenței în ele a harului. „Dumnezeirea, afirmă sfântul Teodor Studitul, este şi în icoană; pentru că este şi în tipul Crucii şi în celelalte aşezăminte dumnezeieşti, dar nu printr-o unire naturală – căci ele nu sunt trupul îndumnezeit – ci prin împărtăşire relațională, pentru că se împărtăşesc de harul şi cinstirea lui"[28]. Icoana este sfințită prin numele lui Dumnezeu şi prin numele prietenilor lui Dumnezeu, adică ale sfinților, explică la rândul său sfântul Ioan Damaschin[29], şi din pricina aceasta ea primeşte harul Duhului dumnezeiesc[30].

---

[27] *Ibid.*, 269 D.

[28] *Antireticul I*, cap. XII, p. 8.

[29] *Al doilea tratat...*, XIV, p. 108.

[30] Acuza iconoclastă, ca şi răspunsul ortodox, dovedesc că în vremea celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic nu exista ritualul sfințirii icoanelor. Acest lucru este de mare interes, pentru că răspunsul ortodox este semnificativ, dată fiind practica ce există astăzi la noi de a binecuvânta icoanele. Trebuie să spunem că, din păcate, rânduiala binecuvântării nu este întotdeauna bine înțeleasă de către credincioşii ortodocşi. Prea adesea ei aduc la biserică o pictură oarecare cu subiect religios, care nu poate în niciun caz să fie calificată drept icoană, şi se gândesc că dacă preotul o binecuvântează, aceasta va face din ea o icoană. Ritualul binecuvântării nu este o formulă

Pe lângă argumente teologice, iconoclaştii mai recurgeau şi la argumente scripturistice şi patristice. Cel mai de căpătâi, la care reveneau fără încetare, era interdicția din Vechiul Testament. Am văzut deja modul în care Biserica înțelege sensul acestei interdicții şi de aceea nu vom mai reveni aici asupra lui. Mai mult, iconoclaştii susțineau că nici în Noul Testament nimic nu indică faptul că trebuie să facem icoane şi să le cinstim. „Obiceiul de a face icoane ale lui Hristos nu are un temei nici în învățătura lui Hristos, nici în cea a Apostolilor, nici în cea a Părinților", afirmau ei[31]. Dar, le răspunde sfântul Teodor Studitul: „nicăieri Hristos n-a spus să se fixeze în scris cuvântul concentrat (al propovăduirii Sale), dar el a fost fixat în scris de către Apostoli şi aşa vine la noi până astăzi. Ceea ce aici este fixat în scris pe hârtie prin cerneală, este fixat tot aşa pe icoană prin felurite culori sau oricare alte materii"[32].

Trecând sub tăcere canoanele Sinodului Quinisext, iconoclaştii afirmau că Sinoadele Ecumenice nu au dat nicio învățătură pe această temă. Ei aduceau în sprijinul poziției lor pretinse texte patristice. Trebuie spus că, în argumentarea lor, iconoclaştii foloseau adesea metode necinstite. Astfel, după sinodul iconoclast din 754, ei au ascuns textele care menționau istoria Sfintei Fețe, cum aflăm din actele celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic. În cea de a cincea sesiune a acestuia, sunt menționate nişte cărți care fuseseră ascunse de către iconoclaşti şi care au fost aduse la Sinod[33].

În afară de un text apocrif gnostic din secolul al II-lea, iconoclaştii au recurs din belşug la scrierile lui Eusebiu de Cezareea şi ale sfântului Epifanie, episcop al Ciprului din secolul al IV-lea. Părinții întruniți la Sinod socotesc referința la Eusebiu bine întemeiată; totuşi, Eusebiu nu ar trebui considerat o autoritate în Biserică, din cauza aplecării lui înspre arianism.

---

magică, putând să preschimbe un obiect într-un alt obiect: o imagine care nu este o icoană nu devine icoană pentru că a fost sfințită.

[31] Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 268 B-C.

[32] *Antireticul I*, cap. X, p. 7.

[33] Mansi XIII, 169.

În ceea ce-l priveşte pe sfântul Epifanie, Părinţii participanţi la Sinod nu intră în învăţătura lui teologică, ci se întemeiază doar pe fapte concrete: există, pe de o parte, scrieri pretinse ale sfântului Epifanie care îi atestă iconoclasmul; există, pe de altă parte, faptul de netăgăduit că în Cipru, unde era el episcop, bisericile erau împodobite cu picturi în timpul vieţii lui. Părinţii sinodali socotesc deci false scrierile atribuite sfântului Epifanie[34].

În plus, iconoclaştii atribuiseră sfântului Teodot de Ancyra (sec. al V-lea) un text de-a dreptul ostil imaginilor, pe care acesta nu-l scrisese în realitate, după cum au constatat Părinţii întruniţi la Sinod. Tot căutând texte, iconoclaştii ajunseseră să găsească o tendinţă iconoclastă chiar la sfântul Vasile cel Mare, a cărui

---

[34] Chestiunea iconoclasmului sfântului Epifanie a stârnit întotdeauna controverse. Astfel, sfântul Nichifor, patriarh al Constantinopolului, a studiat scrierile respective într-o lucrare intitulată *Împotriva Epifanidelor,* ca şi în răspunsurile la cel de-al doilea sinod iconoclast (*Adv. Ephiphanidem,* Ed. J. B. Pitra, Spicilegium Solesmense, IV, p. 292). El ajunge la concluzia că textele au fost falsificate de către iconoclaşti. Sfântul Ioan Damaschin este mai puţin categoric: după el, lucrarea atribuită sfântului Epifanie ar putea fi scrisă de către altcineva decât de către cel al cărui nume îl poartă, „ceea ce nu puţini oameni au deprins obiceiul să facă". Poate că, pe de altă parte, este vorba nu de iconoclasm, ci despre o măsură împotriva abuzurilor (*Primul tratat...,* cap. XXV, p. 61). În ce priveşte ştiinţa modernă, ea nu este unanimă în această privinţă. Astfel, K. Holl, *Die Schriften des Epiphanios gegen Bildeverehrung,* 1928, trage concluzia că Epifanie era iconoclast; G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites,* în întreg capitolul al III-lea, este de părerea opusă. G. Florovsky, *Părinţii răsăriteni din veacul al IV-lea,* New York, 1972 (în ruseşte), consideră că aproape sigur este vorba de interpolări iconoclaste, chiar pentru istorisirea atribuită lui Epifanie însuşi şi care a fost inserată în scrierile lui mai târziu. Totuşi Florovsky estimează că scrierile sfântului Epifanie conţin implicit o poziţie iconoclastă, pe care o explică prin situaţia din secolul al IV-lea. Pentru Epifanie, „tranziţia de la simbolism la realism în iconografie putea cu uşurinţă să pară tulburătoare" (p. 203). J. Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine,* Paris, 1969, p. 240, crede că autenticitatea fragmentelor incriminate din Epifanie este îndoielnică. Dimpotrivă Th. Klauser, *Die Äusserungen der alten Kirche zur Kunst,* Gesammelte Arbeiten zur Liturgie-Geschichte, Münster, 1974, p. 329-337, afirmă cu certitudine autenticitatea lor. În ce-l priveşte, Ch. Schönborn vede aceeaşi legătură între hristologie şi iconoclasm la Eusebiu şi la Epifanie, „deşi mai puţin sistematic justificată la acesta din urmă" (*L'Icône du Christ,* p. 77).

atitudine față de imagini tocmai am văzut-o. „Viețile oamenilor bine-credincioşi, scrisese sfântul Vasile, sunt într-un fel imagini ale unei vieți plăcute lui Dumnezeu". Din aceste cuvinte, iconoclaştii deduceau că „imaginile pictate erau inutile, câtă vreme existau imagini scrise"[35].

Cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic, care încheie prima perioadă iconoclastă, s-a ținut la Niceea şi a început în 24 septembrie 787. Actele acestui sinod poartă 307 semnături. Papa de la Roma, care era atunci Adrian I, a trimis doi reprezentanți; patriarhii de la Alexandria şi Antiohia şi-au trimis şi ei reprezentanți; aceştia au adus şi un mesaj din partea patriarhului Ierusalimului, în care se exprima susținerea pentru restaurarea cultului icoanelor.

Sinodul a început cu primirea în Biserică a unsprezece episcopi iconoclaşti, după penitență publică. La cea de a doua reuniune, s-au citit două mesaje ale papei Adrian I: unul către patriarhul Constantinopolului, sfântul Tarasie, iar celălalt către împăratul Constantin şi către mama sa, împărăteasa Irina. Papa îşi exprima adeziunea față de cultul icoanelor, insista asupra necesității lor, dar mărturisirea ortodoxiei se mărginea la respingerea acuzației de idolatrie. Numai că acesta era un subiect care, pentru Biserica Răsăritului, era de multă vreme depăşit, aproape un anacronism. Papa se referea la cortul sfânt din sfânta Scriptură, cu imaginile de heruvimi; el citează apoi o serie de Părinți greci şi latini care, în opinia lui, se exprimă în favoarea icoanelor, cu deosebire textul sfântului papă Grigorie I pe care îl cunoaştem deja, cel cu analfabeții care au posibilitatea să citească de pe zidurile bisericilor ceea ce nu pot citi din cărți. Toate acestea, în lipsa argumentelor hristologice atât de importante pentru Biserică, nu puteau să le sune convingător nici ortodocşilor, nici iconoclaştilor. Or, părerea papei de la Roma, primul în onoare dintre episcopi, juca un mare rol. Era respectată şi, dacă era insuficient fundamentată, risca să slăbească poziția ortodoxă sau cel puțin să nu slujească eficace argumentarea Sinodului. Pentru a da mai multă greutate mesajului papei,

[35] Sesiunea a VI-a a cel de-al Şaptelea Sinod, Mansi XIII, 300 A-B.

grecii au completat citatul din sfântul Grigorie cel Mare – „analfabeții au șansa de a citi de pe zidurile bisericilor ceea ce nu pot citi din cărți – cu precizarea următoare: «iar în felul acesta, prin mijlocirea imaginilor, cei ce le privesc se înalță la credință și la amintirea mântuirii prin întruparea Domnului nostru Iisus Hristos»". Ei dădeau astfel o bază hristologică raționamentului papei și îl ridicau la nivelul discuțiilor teologice bizantine[36]. Textul mesajelor pontificale a mai fost completat în anumite pasaje referitoare la alte chestiuni abordate de către papă. Totuși cei doi legați nu au reacționat împotriva acestor rectificări și au declarat Sinodului că mesajele astfel modificate erau întocmai acelea pe care le aduseseră[37].

Mai departe, Părinții au stabilit adevărata doctrină a cinstirii icoanelor. Deciziile lor se întemeiază înainte de toate pe Scriptură: din Vechiul Testament, ei citează *Ieșirea*, cap. XXV (v. 1 și 17-22), unde Dumnezeu poruncește ca imaginile de heruvimi să fie puse în cortul sfânt, și *Numeri*, cap. VII (v. 88-89), unde Dumnezeu îi vorbește lui Moise dintre heruvimi. Ei mai citează partea din viziunea lui Iezechiel care privește Templul cu heruvimii (*Iezechiel* 3, 16-20). Din Noul Testament, Părinții citează *Epistola către Evrei* (IX, 1-5), adică un text neo-testamentar despre cortul sfânt. Vin apoi mărturiile patristice ale sfinților Ioan Gură de Aur, Vasile cel Mare, Nil Sinaitul, și alte mărturii pe care le cunoaștem deja, precum și canonul 82 al Sinodului Quinisext.

Sinodului i s-a pus apoi următoarea întrebare: cum se cuvine să fie cinstite icoanele? Părerile s-au împărțit: unii, ca de pildă patriarhul Constantinopolului, sfântul Tarasie, socoteau că icoanele trebuiau cinstite în același fel cu vasele sfinte. Alții, între care reprezentanții patriarhilor din Răsărit, estimau că ele au aceeași semnificație ca și crucea și că, prin urmare, trebuiau să fie cinstite ca și ea. Sinodul le-a dat dreptate.

[36] Dintre scriitorii occidentali, numai sfântul papă Grigorie al II-lea a recurs în apologia lui la argumentul dogmei întrupării. Roman de origine, el se afla sub o puternică influență orientală.

[37] Vezi G. Ostrogorsky, „Rom und Byzanz im Kampfe um die Bilderverehrung", în *Seminarium Kondakovianum*, VI, Praga, 1933, p. 73-87.

Iconoclasmul a fost apoi judecat ca erezie. Părinții au ajuns la concluzia că, atât în teorie cât şi în practică, iconoclaştii recapitulau toate erorile şi toate ereziile trecutului; iconoclasmul era suma unui mare număr de erezii şi de greşeli. S-a aruncat anatema asupra iconoclaştilor, iar lucrările lor au fost confiscate. La inițiativa trimişilor papei, s-a pus o icoană în mijlocul catedralei Sfânta Sofia, unde avea loc Sinodul şi toți i s-au închinat în mod solemn.

S-a spus că sinodul iconoclast convocat de către Constantin Copronimul nu fusese ecumenic, de vreme ce celelalte Biserici locale nu aderaseră la el. Acesta nu mai putea fi numit „cel deal şaptelea sinod", pentru că era în dezacord cu celelalte şase, mai ales cu Sinodul Quinisext. Pe de altă parte, arta sacră este în acord cu dogmele creştine şi Dumnezeu Însuşi a sfințit-o, de vreme ce a desemnat în Vechiul Testament oameni hărăziți de către El cu o înțelepciune şi o ştiință specială, pentru a împodobi tabernacolul.

A urmat o discuție teologică fixată în scris în actele Sinodului (sesiunea a VI-a). Doctrina iconoclastă este expusă aici punct cu punct şi, pe măsură ce este expusă, sunt date răspunsurile Bisericii. Ultimele două reuniuni au fost consacrate punerii la punct a hotărârilor finale, a ceea ce numim *horos*-ul Sinodului şi care formulează dogma cinstirii icoanelor. Iată textul:

> [Noi] păstrăm neschimbate toate tradițiile Bisericii, scrise sau nescrise, încredințate nouă [cu sfințenie]. Între ele se află şi zugrăvirea icoanelor *(eikones anaziographeseos)*, în acord cu relatarea propovăduirii evanghelice, în vederea întăririi credinței în întruparea, adevărată şi nu închipuită, a lui Dumnezeu Cuvântul, [acestea] aducându-ne bun folos; căci lumina cu care se luminează între ele [propovăduirea şi icoana] este spre mărirea amândurora.
>
> Aşa stând lucrurile, înaintând pe calea împărătească şi urmând învățătura [de Dumnezeu] insuflată a Sfinților noştri Părinți şi a Tradiției Bisericii Soborniceşti, căci noi recunoaştem că ea este a Duhului Sfânt Care locuieşte într-însa, hotărâm cu toată grija şi acribia: împreună cu imaginea cinstitei şi de viață făcătoarei cruci, în sfintele biserici ale lui Dumnezeu să se pună şi cinstitele şi sfintele icoane, pictate sau lucrate în mozaic, sau făcute din ma-

terii potrivite acestui scop *(epitedeios)*, pe sfintele vase şi veşminte, pe ziduri şi scânduri, în case şi pe drumuri; icoana Domnului şi Dumnezeului şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos şi a Preacuratei Stăpânei noastre, Sfânta Născătoare de Dumnezeu, ale cinstiților îngeri şi ale tuturor sfinților şi drepților bărbați.

Căci cu cât mai des sunt văzute acestea prin icoane, cu atât mai mult cei care privesc la ele ajung să-şi amintească şi să iubească prototipurile [icoanelor] şi să le dea cuvenita sărutare şi cinstita închinare *(proskynesin)*; nu adorarea *(latreian)* adevărată, care după credință se cuvine numai dumnezeirii [Sfintei Treimi], ci [tot aşa] cum se face cu semnul sfintei şi de viață făcătoarei cruci, cu sfintele Evanghelii şi cu toate lucrurile sfinte; întru cinstirea lor se vor face tămâieri şi se vor aprinde lumini [lumânări], după evlaviosul obicei al celor de demult. Căci cinstirea [acordată chipului] urcă la prototip, şi cel care se închină la icoană se închină persoanei zugrăvite în ea.

În acest fel se întăreşte învățătura Sfinților noştri Părinți, adică Tradiția Bisericii Soborniceşti, care a primit Evanghelia de la un capăt la altul al pământului; aşa urmăm lui Pavel, care a grăit în Hristos, [şi întregii] cete dumnezeieşti a Apostolilor şi sfințeniei Părinților noştri, ținând cu tărie predaniile pe care le-am primit (cf. II *Tesaloniceni* 2, 15), cântând astfel profetic lauda biruinței Bisericii: „Bucură-te, fiica Sionului! Veseleşte-te şi te bucură din toată inima, fiică a Ierusalimului! Căci Domnul a înlăturat judecățile rostite împotriva ta şi i-a întors pe vrăjmaşii tăi. Domnul, împăratul lui Israel, este în mijlocul tău; tu nu vei mai vedea nicio nenorocire" (*Sofonie* 3, 14) şi pacea va fi cu tine totdeauna.

[Iar] cei care cutează să cugete sau să învețe altfel, sau, urmând blestemaților eretici, [îndrăznesc] să disprețuiască tradițiile Bisericii, născocind sau lepădând ceva dintre cele ale Bisericii, fie Evanghelie, fie semnul crucii, fie icoana zugrăvită, fie sfinte moaşte de mucenici, sau [îndrăznesc] să cugete strâmb şi viclean pentru a răstălmăci ceva din tradițiile legiuite ale Bisericii Soborniceşti, încă şi [de vor îndrăzni cu necuviință] să folosească în chip profan sfintele vase sau sfintele mănăstiri: poruncim ca toți aceştia, dacă sunt episcopi sau clerici, să fie caterisiți, iar dacă sunt monahi sau laici, să fie îndepărtați de la împărtăşanie [să fie afurisiți].[38]

[38] Mansi XIII, 377-380. Traducerea românească a fost preluată din lucrarea *Hotărârile Sfintelor Sinoade ecumenice*, Edit. Sf. Nectarie, Bucureşti, 2003, p. 38-40.

În această decizie sinodală Părinții se referă în mai multe rânduri la Tradiție şi la tradițiile Bisericii. Astfel, „păstrând neschimbate toate tradițiile Bisericii", Sinodul a luat decizia „urmând învățătura de Dumnezeu insuflată a Sfinților noştri Părinți şi a Tradiției Bisericii Soborniceşti". Cum vedem, cuvântul „tradiție" este folosit aici de către Părinți când la plural („tradițiile Bisericii"), când la singular: „Tradiția Bisericii Soborniceşti".

Tradițiile bisericeşti sunt regulile credinței transmise de către Sfinții Părinți şi păstrate de către Biserică; sunt formele diverse pe care le ia transmiterea exterioară a revelației dumnezeieşti, forme care sunt legate de facultățile naturale sau de particularitățile umane: cuvântul, imaginea, gestul, sau tradiția liturgică, iconografică şi altele.

În cel de-al doilea caz, cuvântul „Tradiție", folosit la singular, are un alt înțeles. Este Tradiția sfântă a Bisericii, liberă de tot ceea ce depinde de facultățile sau de particularitățile oamenilor. „Adevărata şi sfânta Tradiție, afirmă mitropolitul Filaret al Moscovei, nu este doar transmiterea vizibilă sau verbală a învățăturii, a regulilor, a riturilor, a obiceiurilor, ci este şi transmiterea efectivă, dar nevăzută a harului şi a sfințirii"[39]. Noțiunea de „Tradiție" poate fi definită în acest caz ca viață a Bisericii în Duhul Sfânt, care comunică fiecărui mădular al Trupului lui Hristos putința de a înțelege, de a percepe şi de a recunoaşte adevărul în propria sa lumină şi nu în cea a minții omeneşti. Cunoaşterea autentică produsă în om de către lumina divină este cea care „a strălucit în inimile noastre, ca să strălucească cunoştința slavei lui Dumnezeu" (II *Corinteni* 4, 6). Altfel spus, Tradiția este facultatea de a cunoaşte adevărul în Duhul Sfânt, împărtăşirea omului cu „Duhului Adevărului", care realizează facultatea fundamentală a Bisericii: conştiința adevărului revelat, capacitatea ei, în lumina Duhului Sfânt, de a distinge şi de a delimita ceea ce este adevărat de ceea ce este fals. Numai trăind în adevărul Tradiției putem spune: „Părutu-s-a Duhului Sfânt

---

[39] Citat după G. Florovsky, *Căile teologiei ruseşti*, Paris, 1937, p. 178 (în limba rusă).

şi nouă" (*Faptele Apostolilor* 15, 28)[40]. Această Tradiţie trăieşte şi se comunică în diferitele forme ale tradiţiilor bisericeşti, dintre care una este şi cea iconografică, aşa cum spun Părinţii celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic.

Referindu-se la Tradiţia Bisericii universale, Sinodul arată că existenţa icoanelor are ca temei nu Sfânta Scriptură, a cărei absenţă de indicii era invocată de către iconoclaşti, ci Tradiţia sacră. Scriptura a fost ea însăşi redactată urmând Tradiţiei: în decursul primelor decade ale vieţii ei, Biserica nu avea o Sfântă Scriptură, ci trăia doar din sfânta Tradiţie. Aşa cum ştim, protestantismul modern vede în Scriptură expresia unică a revelaţiei divine. Dar, cum spune decizia Sinodului, adevărurile revelate, comunicate de către Duhul Sfânt în Tradiţia Bisericii, nu se limitează la transmiterea scrisă. Nici măcar ceea ce a făcut Hristos de-a lungul vieţii Lui pământeşti nu se mărgineşte la ceea ce ştim din Scriptură: „Dar sunt şi alte multe lucruri pe care le-a făcut Iisus şi care, dacă s-ar fi scris cu de-amănuntul, cred că lumea aceasta n-ar cuprinde cărţile ce s-ar fi scris" (*Ioan* 21, 25). Iar Sfântul Ioan Damaschin adaugă: „Dar că şi apostolii au propovăduit foarte multe în chip nescris o spune Pavel, apostolul neamurilor: «Deci, dar, fraţilor, staţi neclintiţi şi ţineţi predaniile pe care le-aţi învăţat, fie prin cuvânt, fie prin epistola noastră» (II *Tesaloniceni* 2, 15). Iar corintenilor le scrie: «Fraţilor, vă laud că în toate vă aduceţi aminte de mine şi ţineţi predaniile cum vi le-am dat» (I *Corinteni* 11, 2)[41].

---

[40] A se vedea în această privinţă articolul lui V. Lossky din *Der Sinn der Ikonen*, Berna, 1952.

[41] *Dogmatica*, IV, XVI, p. 179. Acestei trimiteri pe care sfântul Ioan Damaschin o face la sfântul Pavel îi putem adăuga faptul că, dacă creştinismul ar fi limitat numai la Sfânta Scriptură, ar trebui să ajungem la concluzia vădit absurdă că marea majoritate a apostolilor nu a împlinit porunca supremă a Domnului: „Mergând în lumea întreagă, propovăduiţi vestea cea bună întregii făpturi". Într-adevăr, pe lângă cei doisprezece apostoli, Hristos a mai avut încă şaptezeci şi doi. Or, ce ne-a rămas ca document scris? Patru Evanghelii, câteva epistole şi *Faptele Apostolilor*. Dar ceea ce nu a fost fixat în scris continuă de asemenea să trăiască în tradiţiile bisericeşti, în liturghie şi cu deosebire în iconografie.

Astfel, iconografia face parte din tradițiile Bisericii, şi, păstrând-o, „îl urmăm pe Pavel şi toată adunarea apostolilor", după expresia Sinodului, pentru că „tradiția de a face imagini pictate [...] exista încă din timpurile propovăduirii apostolice, aşa cum vedem din însuşi aspectul sfintelor biserici şi aşa cum mărturisesc sfinții Părinți şi istoricii ale căror scrieri s-au păstrat"[42]. Altfel spus, iconografia este un mijloc care exista încă de la începutul creştinismului pentru a exprima Tradiția, un mijloc de a transmite revelația dumnezeiască. Iar iconoclasmul, renunțând la una dintre tradiții (cea iconografică), falsifica astfel Tradiția sacră a Bisericii.

Tradiția sacră autentică nu este posibilă decât în Biserica înțeleasă ca prelungire a Cincizecimii, adică doar acolo unde harul Sfântului Duh, care descoperă adevărul şi ne zideşte în el, coboară neîncetat. Sinodul, învățat de către Duhul Sfânt care viază în Biserică, a stabilit dogma cinstirii icoanelor. Icoana trebuie să fie obiectul cinstirii noastre, nu al adevăratei adorări *(latreia)* care nu I se cuvine decât numai lui Dumnezeu, ci al cinstirii *(proskynesis)* pe care o aducem crucii şi Evangheliei; altfel spus, trebuie să cinstim imaginea vizibilă întocmai ca pe imaginea verbală.

Cinstirea Evangheliei şi a crucii nu a fost niciodată formulată dogmatic pentru că nu a fost niciodată pusă la îndoială nici în Biserică, nici printre eretici. Dar în ceea ce priveşte imaginea, în fața iconoclasmului, Biserica a trebuit să confirme dogmatic atât temeinicia existenței înseşi a imaginii cât şi cinstirea ei.

Sinodul afirmă deci că icoana, la fel ca Scriptura, slujeşte la „întărirea credinței în întruparea, adevărată şi nu închipuită, a lui Dumnezeu Cuvântul" *(horos)*. Avem aici, exprimat şi confirmat, faptul pe care îl cunoaştem deja din canonul 82 al Sinodului Quinisext; icoana se fundamentează pe întrupare. Ea slujeşte drept respingere a tot soiul de idei abstracte privind întruparea şi a greşelilor şi ereziilor cărora aceste idei le-au dat naştere.

---

[42] Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 252.

Sinodul afirmă că Sfânta Scriptură şi imaginea sfântă „se indică" şi „se explică" una pe cealaltă. O singură mărturie este exprimată în două feluri diferite: prin cuvânt şi prin imagine, amândouă transmiţând aceeaşi revelaţie, în lumina aceleiaşi Tradiţii sacre şi vii a Bisericii. „Dacă Părinţii – citim în actele Sinodului – nu ne-au transmis că trebuie să citim Evanghelia, ei nu ne-au transmis nici că trebuie să facem icoane. Dacă ne-au transmis-o pe una, ne-au transmis-o şi pe cealaltă, pentru că reprezentarea este inseparabilă de istorisirea evanghelică şi invers, istorisirea evanghelică este inseparabilă de reprezentare. Şi una şi cealaltă sunt bune şi vrednice de cinstire, pentru că ele se explică reciproc şi fără putinţă de tăgadă, se dovedesc reciproc"[43]. Astfel, imaginea văzută este egala imaginii verbale. După cum cuvântul Scripturii este o imagine, tot astfel imaginea zugrăvită este un cuvânt. „Ceea ce cuvântul comunică prin auz, pictura arată în mod tăcut prin reprezentare", spun părinţii întruniţi la Sinod, referindu-se la sfântul Vasile cel Mare. În altă parte, ei afirmă: „prin aceste două mijloace care se completează întreolaltă, adică prin lectură şi prin imaginea văzută, obţinem cunoaşterea aceluiaşi lucru"[44]. Altfel spus, icoana conţine şi proclamă acelaşi adevăr ca Evanghelia; ea este, întocmai ca Evanghelia şi sfânta cruce, unul dintre aspectele revelaţiei dumnezeieşti şi ale comuniunii noastre cu Dumnezeu, o formă în care se împlineşte unirea lucrării divine şi a lucrării umane, sinergia. Atât imaginea sacră cât şi Evanghelia, pe lângă semnificaţia lor directă, sunt reflexe ale lumii cereşti; şi una şi cealaltă sunt simboluri ale Duhului pe care Îl conţin. Astfel, şi una şi cealaltă transmit realităţi concrete şi exacte, şi nu idei omeneşti. Altminteri, cum ar putea să corespundă icoana Evangheliei, să o explice, şi invers?

În ochii Bisericii, icoana nu este aşadar o ilustrare a Sfântei Scripturi; ea este un limbaj care corespunde Scripturii, care îi este echivalent, corespunzând nu literei Scripturii, nici cărţii înseşi în calitate de obiect, ci propovăduirii evanghelice, adi-

[43] *Ibid.*, 269 A.
[44] *Ibid.*, 300 C.

că conținutului însuşi al Scripturii, sensului ei, întocmai ca şi textele liturgice. De aceea icoana joacă în Biserică acelaşi rol ca şi Scriptura, ea are aceeaşi semnificație liturgică, dogmatică, educativă[45].

Conținutul sfintei Scripturi se transmite prin icoană nu sub forma unei învățături teoretice, ci în mod liturgic, adică în mod viu, adresându-se tuturor facultăților omului. Adevărul conținut în Scriptură este astfel transmis în lumina întregii experiențe a Bisericii, a Tradiției ei. Ea corespunde deci Scripturii în acelaşi fel, am spus-o deja, în care îi corespund textele liturgice. Într-adevăr, aceste texte nu se limitează la a reproduce pur şi simplu Scriptura: ele sunt ca şi țesute; apărând în alternanță cu fragmente din ea, ele îi revelează sensul şi ne indică mijloacele de a trăi învățătura evangelică. Icoana, în ce-o priveşte, zugrăvind diferite momente ale istoriei sacre, transmite în mod văzut înțelesul şi semnificația lor vitală. În felul acesta, prin liturghie şi prin icoană, Scriptura trăieşte în Biserică şi în fiecare din membrii ei. De aceea unitatea imaginii liturgice şi a cuvântului liturgic are o importanță capitală, căci aceste două moduri de expresie constituie un fel de control unul pentru celălalt; ele trăiesc aceeaşi viață şi au, în cult, o acțiune constructivă comună. Renunțarea la unul dintre aceste moduri de expresie conduce la decăderea celuilalt. Acest lucru s-a întâmplat la iconoclaştii secolelor V-II-IX: rezultatul renunțării la imaginea sacră a fost o decădere completă a vieții liturgice şi, prin urmare, a vieții spirituale.

Pentru a înlocui icoanele, iconoclaştii au întărit în liturghie rolul predicii, al poeziei religioase, introducând tot felul de muzici. În această privință, sfântul papă Grigorie al II-lea îi scria împăratului Leon al III-lea: „Ai covârşit poporul cu discursuri goale, cu cuvinte deşarte, cu țitere, cu castaniete, cu fluiere, cu nerozii; în loc de lucrări ale harului şi de doxologii, tu l-ai aruncat

[45] Trebuie să ținem seama că imaginea are anumite posibilități pe care nu le are cuvântul: ea este, mai întâi, o formă de expresie mai directă; pe de altă parte, generalizarea prin imagine este mai vastă şi mai laconică decât cea a cuvântului. Astfel, o icoană arată într-un mod direct şi concis ceea ce se exprimă prin ansamblul slujbei unei sărbători.

în născociri"[46]. Iconoclaştii s-au rupt astfel de tradiţia liturgică, cu tot ce cuprinde ea. Într-adevăr, prin icoană şi prin liturghie, revelaţia divină pătrunde în poporul credincios, îi sfinţeşte viaţa, îi dă adevăratul sens şi devine astfel sarcina vitală de îndeplinit de către credincioşi.

Citând cuvintele sfântului Vasile cel Mare, Sinodul afirmă că „cinstea adusă icoanei urcă la prototipul ei, iar cel ce cinsteşte icoana cinsteşte persoana celui pe care ea îl reprezintă". Astfel icoanele slujesc ca intermediari între persoanele reprezentate şi credincioşii care se roagă, făcându-i să comunice în har. Între sfinţi şi credincioşi se stabileşte astfel o anumită legătură, un contact. Într-o biserică, în timpul slujbei, adunarea creştinilor intră, prin mijlocirea icoanelor şi a rugăciunilor liturgice, în comuniune cu Biserica cerească, pentru a forma împreună cu ea un tot unitar. În Liturghia ei, Biserica este una. Ea participă la Liturghie în toată plinătatea ei: îngerii şi oamenii, viii şi morţii, în fine, lumea creată în totalitatea sa. Iar când preotul slujitor tămâiază, el îi înglobează în gestul său pe sfinţii reprezentaţi şi adunarea credincioşilor din biserică, exprimând prin aceasta unitatea Bisericii pământeşti şi a Bisericii cereşti.

Arta sacră este deci liturgică prin însăşi natura ei; şi aceasta nu doar pentru că serveşte drept cadru slujbei sau o completează, ci pentru că îi corespunde perfect. Fiind astfel o artă cultuală, icoana nu a „slujit" niciodată religia în sensul în care înţeleg acest lucru adesea istoricii artei[47], şi anume ca un element auxiliar împrumutat din exterior şi folosit de către Biserică. Icoana, ca şi cuvântul, face parte integrantă din religie; ea este un mijloc de a-L cunoaşte pe Dumnezeu, una dintre căile de contact cu El. Şi aşa acum imaginea cinstitei şi de viaţă făcătoarei cruci este semnul distinctiv al creştinismului, stindardul ei ca să zi-

[46] Cel de-al doilea mesaj, Mansi XII, 978 B.

[47] „Icoanele nu sunt în niciun caz o parte integrantă, cu atât mai puţin o parte esenţială a cultului ortodox" (H. G. Beck, *Von der Fragwürdigkeit der Ikone*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte, Jahrgang, 1975, Heft 7, München, 1975, p. 33).

cem aşa, icoana este o mărturisire a adevărului, o profesiune de credință.

Hotărârile celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic au fost semnate de către reprezentanții întregii Biserici, inclusiv ai Bisericii Romei. După ce a primit actele Sinodului, papa Adrian I a pus să fie traduse în latină. Această traducere este atât de inexactă şi de grosieră încât în secolul al IX-lea un savant roman, bibliotecarul Anastasie, spunea despre ea că este absolut ilizibilă şi a făcut o alta. Dar prima traducere a avut urmări deplorabile şi a provocat multe neînțelegeri, îndeosebi iconoclasmul, de altfel moderat, al lui Carol cel Mare. Una dintre erorile principale ale acestei traduceri priveşte însăşi dogma cinstirii icoanelor, atitudinea noastră față de imaginea sacră. Pretutindeni unde greaca folosea cuvântul *proskynesis* latina foloseşte cuvântul *adoratio*. Or *proskynesis* înseamnă „cinstire" şi nu „adorare", iar sinodul specifică şi subliniază tocmai faptul că atitudinea noastră față de icoană trebuie să fie aceea a ofrandei de *cinstire*, şi nu adevărata adorare *(latreia)*, care I se cuvine numai lui Dumnezeu. Dar cu adevărat tragic nu este doar faptul în sine al traducerii, ci mai cu seamă faptul că în Occident ea a fost luată în serios şi că nimeni nu şi-a dat seama de absurditatea ei.

Carol cel Mare, căruia papa i-a trimis actele celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic în traducerea latină, a fost revoltat de ceea ce a găsit în ele, a protestat violent pe lângă papa Adrian I şi, ca răspuns la ceea ce credea el a fi actele Sinodului, i-a trimis papei un document care se numeşte *Cărțile Caroline,* document compus de către teologii franci. Să citãm câteva exemple ilustrând modul în care aceşti teologi au înțeles actele celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic.

Iconoclaştilor care pretindeau că numai Euharistia este adevărata imagine a lui Hristos, Sinodul le răspunsese că nici Hristos, nici Apostolii, nici Părinții nu au numit vreodată darurile euharistice o imagine, ci adevărul Trup şi adevăratul Sânge al lui Hristos. Neînțelegând nici afirmația iconoclastă, nici răspunsul ortodox, teologii franci au scris, răspunzând Sinodului Ecumenic: „Este absurd şi îndrăzneț să aşezi la acelaşi nivel icoanele

şi Euharistia şi să zici: aşa cum roadele pământului (pâinea şi vinul) se preschimbă într-o taină atât de vrednică de cinstirea noastră, tot aşa şi imaginile se preschimbă în cinstirea adusă persoanelor reprezentate în acele imagini". Este, vedem bine, un non-sens manifest. Istoricul Héfélé, în *Histoire des Conciles*, scrie în această privinţă: „Sinodul de la Niceea nu a spus acest lucru, nici ceva asemănător"[48]. Papa Adrian I a trebuit să explice în răspunsul său că nu Părinţii sinodali, ci iconoclaştii confundau Euharistia şi imaginea.

Dar esenţialul nu era proasta traducere; era diferenţa de principiu care exista în atitudinea faţă de icoană între teologii greci şi teologii franci, modul lor diferit de a înţelege sensul şi destinaţia imaginii sacre. Astfel, în *Libri Carolini* citim: „Aceştia (grecii) îşi pun aproape toată nădejdea în icoane, în vreme ce noi îi cinstim pe sfinţi în trupurile lor, sau mai degrabă în moaştele sau în veşmintele lor, urmând tradiţia Părinţilor din vechime". Dar grecii nu acordau nicio preferinţă icoanelor în detrimentul moaştelor; ei nu făceau decât să pună fiecare lucru la locul lui. „Nu putem pune icoana în acelaşi rând cu crucea, vasele sfinte sau sfânta Scriptură", mai afirmă *Cărţile Caroline*; aceasta pentru că, în gândirea autorilor lor, „imaginile sunt produsul fanteziei artiştilor"[49].

Divergenţele dintre cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic şi teologii franci în ceea ce priveşte icoana sunt departe de a se limita la exemplele pe care le-am citat. Se poate spune că în momentul în care cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic dezvoltă teologia imaginii sacre, „exact în aceeaşi epocă *Cărţile Caroline* otrăvesc arta occidentală chiar la izvorul ei"[50]. Şi nu doar că privează imaginea sacră de fundamentul ei dogmatic, dar, livrând-o fanteziei artiştilor, o îndepărtează chiar şi de atitudinea sfântului Grigorie cel Mare, care constituia deja un anacronism în momentul iconoclasmului. Atitudinea lor, care era şi a lui Carol cel Mare, poate fi rezumată astfel: icoanele nu trebuie nici distruse, nici

[48] Héfélé, *Histoire des Conciles*, t. III, partea a II-a, p. 1073.
[49] Cartea a II-a, cap. XXVI, Héfélé, *op. cit.*, p. 1073.
[50] P. Evdokimov, *L'Art sacré*, nr. 9-10, Paris, 1953, p. 20.

cinstite. Apărând bunul temei al existenței icoanelor împotriva iconoclaştilor, Occidentul nu a înțeles esența însăşi a chestiunii care se dezbătea în Bizanț. Ceea ce reprezenta pentru bizantini o chestiune de viață şi de moarte, a trecut neobservat în Occident. Din această cauză, Carol cel Mare este cel care a câştigat în discuția cu Adrian I; papa a trebuit să cedeze.

Carol cel Mare a convocat un sinod la Frankfurt în 794. Alcătuit din mai mult de 300 de episcopi, acest sinod nu a mers atât de departe ca şi *Cărțile Caroline* şi nu a proscris cinstirea icoanelor în detrimentul cinstirii moaştelor. Dar el a respins atât sinodul iconoclast din 754 cât şi cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic afirmând: „Nici unul nici celălalt nu merită de bună seamă titlul de al Şaptelea: ataşați la doctrina ortodoxă care vrea ca imaginile să nu slujească decât ca podoabă a bisericilor şi în amintirea faptelor trecute, doctrină după care noi nu datorăm adorare decât numai lui Dumnezeu, iar cinstire sfinților, nu voim să interzicem imaginile împreună cu unul dintre aceste sinoade, nici să le adorăm cu celălalt, şi respingem scrierile acestui sinod ridicol"[51].

Observăm toată absurditatea situației: cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic interzice adorarea icoanelor, iar Conciliul de la Frankfurt îi reproşează ceea ce el a prescris. Dar culmea absurdului este că legații papei Adrian I, care semnaseră deciziile cel de-al Şaptelea Sinod, semnează şi deciziile Conciliului de la Frankfurt.

În 825 un alt conciliu, ținut la Paris, a condamnat şi el cel de-al Şaptelea Sinod. Îndată după Conciliul de la Frankfurt, episcopul Claudiu de Torino, iar după conciliul de la Paris, şi Agobard, episcop de Lyon, au atacat imaginile şi putem spune că iconoclasmul occidental şi-a atins culmea atunci când episcopul Claudiu s-a declarat duşman al crucii, ceea ce nici măcar iconoclaştii cei mai înverşunați din Bizanț nu îndrăzniseră să facă[52].

Astfel, Conciliul de la Frankfurt aproba folosirea imaginilor, dar nu le acorda nicio importanță dogmatică sau liturgică. El le

[51] Héfélé, *op. cit.*, p. 1068.
[52] L. Bréhier, *L'Art chrétien*, p. 196.

considera „o podoabă a bisericilor" şi, pe de altă parte, „o amintire a faptelor trecute". Este semnificativ că Biserica Romei, deşi a recunoscut cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic, a rămas practic pe poziţiile Conciliului de la Frankfurt şi de aceea imaginea, care pentru ortodocşi este un limbaj al Bisericii, o expresie a revelaţiei divine şi o parte integrantă a cultului, nu a jucat niciodată acest rol în Biserica romană. Este adevărat că pe vremea lui Carol cel Mare ea era încă fermă în ortodoxie. Timp de peste treizeci de ani (cel puţin între Conciliul de la Frankfurt din 794 şi cel de la Paris din 825), Bisericile locale din imperiul lui Carol cel Mare şi al succesorului său, Ludovic cel Pios, s-au aflat în chestiunea icoanelor în opoziţie deschisă cu doctrina catolică şi cu Biserica mamă a Romei. Această opoziţie nu a dispărut decât treptat[53]. Cu timpul, Bisericii Romei i s-a impus principiul enunţat în *Cărţile Caroline* şi la Conciliul de la Frankfurt, sfârşind prin a se angaja pe calea inovaţiilor, îndepărtându-se astfel de hotărârile celui de-al Şaptelea Sinod.

Dacă privim situaţia actuală din lumea care se numeşte creştină, în lumina cuvintelor finale ale horos-ului acestui Sinod („cei care cutează [...] născocind sau lepădând ceva dintre cele ale Bisericii, fie Evanghelie, fie semnul crucii, fie icoana zugrăvită, fie sfinte moaşte de mucenici ..."), vom vedea că numai Biserica Ortodoxă a rămas fidelă acestei hotărâri. Cât priveşte lumea desprinsă din ortodoxie, unii au renegat ceea ce a fost sfinţit de către Biserică, de pildă protestanţii care refuză să cinstească icoanele şi moaştele sfinţilor; alţii, catolicii romani, s-au angajat pe calea inovaţiilor.

Bilanţul perioadei iconoclaste este unul greu. În decursul acestei perioade s-a distrus tot ce s-a putut distruge şi de aceea avem atât de puţine icoane din epocile precedente. „Pretutindeni unde erau imagini, mărturiseşte un contemporan, erau distruse arzându-se, sau aruncându-se jos sau acoperindu-se cu o spoială". „Cele care erau din mozaic, notează un altul, erau smulse; cele care erau pictate cu ceară colorată erau răzuite; toată

[53] Vezi Bolotov, *Istoria Bisericii în perioada Sinoadelor Ecumenice, III. Istoria gândirii teologice*, Petrograd, 1918, p. 586 (în ruseşte).

frumusețea a dispărut din biserici”[54]. Erau trimişi funcționari în provinciile cele mai îndepărtate pentru a căuta şi distruge operele de artă sacră. Un mare număr de ortodocşi au fost executați, schingiuiți şi închişi, iar proprietățile lor confiscate. Alții au fost exilați în provincii îndepărtate. Pe scurt, a fost o adevărată catastrofă. Dar pentru Biserică, această catastrofă a constituit până la urmă un triumf. Înainte de iconoclasm, ortodocşii nu aveau întotdeauna o conştiință foarte clară a importanței artei sacre. Dar violența persecuțiilor şi fermitatea mărturisitorilor în cinstirea icoanelor au subliniat o dată pentru totdeauna importanța imaginii sacre. În ciuda tuturor prigoanelor şi a tuturor cruzimilor, în ciuda decretelor imperiale iconoclaste semnate de către patriarhi, în ciuda numărului episcopilor iconoclaşti care, cum am văzut, erau 338 la sinodul din 754, în ciuda anatemei pe care au aruncat-o asupra celor care cinsteau, zugrăveau sau dețineau icoane, poporul drept-măritor nu a renunțat niciodată la cultul acestora. Nici călugării care constituiau avangarda lui, nici simplii credincioşi nu acceptau orbeşte ceea ce ar fi putut părea o interdicție a Bisericii, căci ei ştiau ceea ce poate şi ceea ce nu poate accepta Biserica. „Scopul meu, zicea sfântul Ioan Damaschin, este de a întinde o mână adevărului atacat”[55]. În focul bătăliei, Biserica a găsit cuvintele capabile să exprime bogăția şi adâncimea învățăturii ei. Mărturisirea ei formează un tezaur pe care l-am moştenit şi care, în vremurile noastre, este de o actualitate cu totul deosebită.

Într-adevăr, catastrofa pe care o reprezenta iconoclasmul a cerut un efort suprem, încordarea tuturor forțelor Bisericii, sângele martirilor şi al mărturisitorilor ei, experiența duhovnicească şi înțelepciunea părinților apologeți, credința neclintită a poporului ortodox, tăria şi îndrăzneala episcopilor rămaşi fideli ortodoxiei. A fost cu adevărat un efort al Bisericii în ansamblul ei.

Miza bătăliei nu era arta, nici rolul didactic sau decorativ al icoanei; nu era vorba nici despre vreo „super-structură” te-

[54] Citat de Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin,* t. I, Paris, 1926, p. 364.
[55] *Întâiul tratat ...,* cap. III, p. 39.

ologică, nici despre o discuție referitoare la rituri, la o simplă datină creştină[56]. Miza luptei era adevărata mărturisire a dogmei întrupării şi, deci, antropologia creştină. „Era o discuție precis dogmatică, care a scos la lumină profunzimi teologice"[57].

Dogma întrupării dumnezeieşti are două aspecte esențiale: „Dumnezeu S-a făcut Om pentru ca omul să devină dumnezeu". Pe de o parte, Dumnezeu vine în lume, participă la istoria ei, „locuieşte printre noi"; pe de altă parte, este vorba despre sensul acestei întrupări – îndumnezeirea omului şi, prin el, transfigurarea întregii creații, zidirea Împărăției lui Dumnezeu. Biserica formează în această lume pârga „Împărăției ce va să vină" şi aceasta este rațiunea ei de a fi. De aceea totul în ea converge spre acest țel: toată viața, toată activitatea, orice manifestare a creației umane, inclusiv creația artistică.

Or iconoclasmul, atât prin învățătura, cât şi prin practicile lui, săpa la însăşi temelia acestei misiuni salutare a Bisericii. În teorie, el nu renunța la dogma întrupării. Dimpotrivă, iconoclaştii îşi justificau ura față de icoană tocmai printr-o mare fidelitate față de această dogmă. Dar de fapt era contrariul: tăgăduind imaginea omenească a lui Dumnezeu, ei tăgăduiau, prin extensie, sfințirea materiei în general. Ei renunțau prin aceasta la orice sfințenie pământească şi negau până şi sfințirea, îndumnezeirea omului. Altfel spus, refuzând consecințele întrupării, sfințirea lumii materiale şi vizibile, iconoclasmul compromitea toată iconomia mântuirii. Întruparea Cuvântului îşi pierdea astfel sensul. „Cel ce gândeşte ca şi tine, susținea sfântul Gheorghe din Cipru în discuția lui cu un episcop iconoclast, huleşte împotriva Fiului lui Dumnezeu şi nu mărturiseşte iconomia săvârşită în trup"[58]. Prin refuzul imaginii, creştinismul devenea o teorie abstractă; el se dezîncarna, ca să spunem aşa, era redus la vechea erezie a dochetismului, respinsă de mult. Prin urmare, nu este

[56] H. G. Beck nu vede aici decât „eine Frage christlicher Praxis – o chestiune de practică creştină" (*Von der Fragwürdigkeit der Ikone*, p. 44).

[57] G. Florovsky, *Părinții bizantini....*, p. 247 (în ruseşte).

[58] Citat de G. Ostrogorsky, *Lucrările apologeților ortodocşi, Semin. Kondakovianum*, I, Praga, 1927, p. 46, în ruseşte.

de mirare că iconoclasmul a mers mână în mână cu o laicizare generală a Bisericii, cu desacralizarea tuturor aspectelor vieții ei: domeniul propriu Bisericii, structura ei interioară, era încălcată de către puterea laică, bisericile erau invadate de imagini profane, cultul era deformat de către muzica şi poezia lumească. De aceea, apărând icoana, Biserica apăra nu doar temeiul credinței creştine, întruparea dumnezeiască, ci totodată şi sensul însuşi al existenței sale; ea lupta împotriva dezagregării ei în elementele acestei lumi. La baza luptei „se afla faptul că era vorba în esență despre ortodoxia însăşi"[59].

Fundamentele dogmatice ale conținutului icoanei au fost elaborate de către generații de Părinți în lupta împotriva hristologiei şi a antropologiei eterodoxe din veacurile precedente. Şi nu putem decât să subscriem la concluzia lui Christoph von Schönborn: „dezbaterile teologice au durat secole de-a rândul. În tot acest timp, Biserica nu a încetat niciodată să *mărturisească* taina lui Hristos care s-a descoperit în sfântul chip al lui Hristos, pecetluit în acelaşi timp de Duhul Sfânt. La Niceea (325) Biserica L-a mărturisit pe Hristos ca fiind chipul consubstanțial Tatălui; la Efes (431) – ca pe Cuvântul neschimbat făcut om; la Calcedon (451) – ca Dumnezeu adevărat şi om adevărat; la Constantinopol (553) – ca pe unul din Treime care a suferit pentru noi; şi, din nou la Constantinopol (681) – drept Cuvântul lui Dumnezeu, ale cărui lucrare şi voință omenească au stat până la moarte în armonie desăvârşită cu planul lui Dumnezeu. După aceste lungi secole tulburate de grele lupte în jurul adevăratei mărturisiri a lui Hristos, privirea se opreşte şi se fixează pe un chip tăcut şi senin: *icoana lui Hristos*"[60].

---

[59] G. Florovsky, *Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*, „Church History", vol. XIX, nr. 2, 1950, p. 5. A se vedea de asemenea G. Ladner, *Der Bildestreit und die Kunstlehren der Byzantinischen und abendländischen Theologie*, „Zeitschrift für Kirchengeschichte", B. 50, 1931; *Origin and Significance or the Byzantine Iconoclastic Controversy*, „Medieval Studies", II, 1940; Pr. Lukas Koch, *Zur Theologie der Christus-Ikone*, „Benediktinische Monatschrift", Beuron, XIX (1937), 11/12; XX (1938), 1/2, 5/6, 7/8.

[60] Christoph von Schönborn, *Icoana lui Hristos*, trad. rom. V. Răducă, Edit. Anastasia, Bucureşti, 1996, p. 108. Aici trebuie să vedem sensul veri-

Ceea ce se afla la baza atitudinii iconoclaste față de icoană şi față de tot ce este legat de ea nu este interdicția vetero-testamentară, în ciuda întregii importanțe a acestui argument la începutul conflictului. Iconoclasmul, desigur, s-a născut în Răsărit şi a fost deseori caracterizat ca fiind marcat de o mentalitate semitică, de o concepție orientală magică a imaginii[61]. Toate acestea au putut juca un rol în anumite medii iconoclaste. Totuşi, erezia însăşi are rădăcini mult mai adânci, aşa cum au arătat-o studiile cele mai pertinente, mai cu seamă acelea ale lui G. Florovsky. După ce a studiat originile iconoclasmului ca teolog ortodox, acest autor concluzionează că trebuie să schimbăm explicația prea adesea repetată până acum. Inspirația fundamentală a gândirii iconoclaste era elenistică şi această erezie este în realitate o întoarcere la elenismul pre-creştin[62]. Autorul priveşte întreg conflictul ca pe o fază nouă a unui proces secular, iar în conflictul din secolele VIII-IX iconoclaştii reprezintă o poziție intransigentă cu caracter origenist şi platonic[63]. Origenismul condamnat de către cel de-al Cincilea Sinod Ecumenic era în acea epocă departe de a fi o chestiune depăşită; el reprezenta un curent de gândire încă viu, iar metoda alegorică şi simbolică a modului său de a gândi era cum nu se poate mai propice raționamentelor teologiei iconoclaste. De fapt, era vorba despre o întoarcere la antica dihotomie dintre materie şi spirit. Într-un astfel de sistem, o imagine nu poate fi decât o piedică pentru spiritualitate: pe lângă faptul că este făcută ea însăşi dintr-o materie grosieră, ea mai şi reprezintă materia care este trupul. Hristologia lui Origen era pânza

tabil şi profund al afirmației atât de des şi de diferit comentată a Părinților de la cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic, după care arta sacră depinde de Sfinții Părinți, în vreme ce doar latura artistică depinde de artişti (Mansi XIII, 252 C).

[61] A se vedea G. Ostrogorsky, *Lucrările apologeților ortodocşi*, p. 36 (în ruseşte).

[62] „Este semnificativ, remarcă acest autor, că iconoclasmul era răspândit în Bizanț nu în masa poporului, ci mai ales în mediile cultivate şi la curtea imperială, unde cultura elenistică era deosebit de înfloritoare" (*Origen, Eusebius...*, p. 9).

[63] G. Florovsky, *Origen, Eusebius...*, p. 22.

din fundal şi premisa raționamentelor ferventului său discipol Eusebiu de Cezareea, aşa cum ne apar ele în scrisoarea către Constanția, sora împăratului Constantin. Când Constanția a vrut să aibă o icoană a lui Hristos, Eusebiu i-a explicat că o icoană reprezentând aspectul Său istoric ar însemna un pas înapoi, pentru că trupul Domnului este în prezent preschimbat într-o slavă de nespus; numai în duh am putea contempla această slavă în care se află Hristos după Înălțarea Lui, şi numai păgânii încearcă să reprezinte nereprezentabilul.

De fapt, era vorba despre dificultatea, pentru lumea antică, de a accepta şi de a asimila revelația creştină în plinătatea ei, dificultate care se afla la temelia tuturor ereziilor şi care n-a fost niciodată, nici nu poate fi înlăturată. Într-adevăr, sfântul Irineu luptase deja, încă dinaintea intelectualismului origenist, pentru salvarea integrității revelației creştine în manifestarea ei corporală. Iar Christoph von Schönborn are dreptate să arate că, începând cu Arie, se constată evoluția unei hristologii deformate de moştenirea elenistică, ce trebuia inevitabil să sfârşească în acest conflict între simbolismul origenist şi istorismul evanghelic. De aceea „acolo unde începe să apară polemica împotriva imaginilor creştine, remarcă el, ea este prea adesea justificată printr-o viziune teologică discutabilă" (Eusebiu, Epifanie, Asterie al Amasiei, Tertulian-ul montanist din *De Pudicitia*)[64]. Să repetăm că eliminând simbolurile în ajunul conflictului iconoclast, Sinodul Quinisext viza simbolismul ca principiu, „imaturitatea păgână" reprezentată de către „Origen, Didim şi Evagrie, care au reînviat basmele greceşti" (canonul I al Sinodului).

Iconoclasmul închide seria marilor erezii ale perioadei hristologice. Fiecare dintre ele aducea atingere unuia sau altuia dintre aspectele iconomiei divine, ale izbăvirii venite prin întruparea lui Dumnezeu. Or iconoclasmul nu mai ataca un aspect particular, ci iconomia mântuirii în ansamblul ei. Şi aşa cum această erezie foarte complexă reprezenta o ofensivă generală împotriva învățăturii ortodoxe în ansamblul ei, la fel restabilirea cultului

---

[64] *Icoana lui Hristos,* p. 84, notă.

icoanelor nu a constituit doar o victorie oarecare, ci victoria ortodoxiei ca atare. Biserica a triumfat şi va continua să triumfe asupra unei mulţimi de diverse erezii. Dar, dintre victoriile ei una singură, cea asupra iconoclasmului, a fost proclamată solemn ca Biruința Ortodoxiei.

9

Sensul şi conţinutul icoanei

Sensul şi conţinutul icoanei reies din învăţătura pe care Biserica a formulat-o ca răspuns la iconoclasm. Fundamentul dogmatic al cinstirii icoanelor şi sensul imaginii liturgice sunt dezvăluite mai cu seamă în slujba a două sărbători: aceea a Sfintei Feţe, pe care am menţionat-o deja, şi aceea a Biruinţei Ortodoxiei, sărbătoare a triumfului icoanei şi a triumfului definitiv al dogmei întrupării dumnezeieşti.

Vom lua ca bază a studiului nostru condacul Biruinţei Ortodoxiei, care reprezintă o veritabilă icoană verbală a sărbătorii. De o bogăţie şi de o profunzime extraordinară, acest text exprimă toată învăţătura Bisericii despre imagine. Se bănuieşte că el nu este posterior secolului al X-lea; dar este posibil să fie contemporan cu canonul sărbătorii. În acest caz, a fost compus în secolul al IX-lea, adică în chiar momentul Biruinţei Ortodoxiei. Într-adevăr, canonul sărbătorii a fost scris de către sfântul Teofan „Însemnatul"[1], mărturisitor al ortodoxiei în timpul celei de a doua perioade iconoclaste. Sfântul Teofan a fost după aceea Mitropolit de Niceea şi a murit pe la 847. Acest canon este deci scris de către un om care a participat personal la lupta pentru icoană. El reprezintă suma întregii experienţe a Bisericii, o experienţă concretă, trăită, a revelaţiei divine, o experienţă apărată

[1] Sau „Scrisul", prăznuit la 11 octombrie, potrivit calendarului ortodox.

cu prețul sângelui. Sub o formă concisă şi exactă, el exprimă în trei fraze, cu ocazia triumfului icoanei, toată iconomia mântuirii şi, prin aceasta, învățătura despre imagine şi conținutul ei.

Cuvântul Tatălui cel necuprins din tine, Născătoare de Dumnezeu, S-a cuprins, întrupându-Se; Şi chipul cel întinat la chipul cel dintâi întorcându-l, cu dumnezeiasca podoabă l-a amestecat. Deci, mărturisind mântuirea, îl închipuim cu fapta şi cu cuvântul (mai exact îl închipuim, prin faptă şi prin cuvânt).

Prima parte a acestui condac exprimă pogorârea celei de a doua Persoane a Sfintei Treimi şi, prin aceasta, temeiul hristologic al icoanei. Cuvintele care urmează dezvăluie sensul întrupării, realizarea planului dumnezeiesc cu privire la om şi, prin urmare, la univers. Putem spune că aceste două prime fraze explicitează formula patristică: „Dumnezeu S-a făcut Om pentru ca omul să devină dumnezeu". Finalul condacului exprimă răspunsul omului către Dumnezeu, mărturisirea de către noi a adevărului mântuitor al întrupării, acceptarea de către om a iconomiei divine şi participarea lui la lucrarea lui Dumnezeu, prin urmare, la realizarea mântuirii noastre: „Mărturisind mântuirea, închipuim aceasta cu fapta şi prin cuvânt".

Conținutul primei părți a condacului („Cuvântul Tatălui cel necuprins din tine, Născătoare de Dumnezeu, S-a cuprins, întrupându-Se") poate fi rezumat în felul următor: cea de a doua Persoană a Sfintei Treimi Se face Om rămânând ceea ce era, adică pe deplin Dumnezeu, posedând plinătatea firii dumnezeieşti şi, în Dumnezeirea Lui, „Cuvântul Tatălui cel necuprins". Dumnezeu asumă firea omenească pe care a creat-o; El împrumută de la Maica lui Dumnezeu această fire omenească în totalitatea ei şi, fără să-Şi schimbe Dumnezeirea, fără să o amestece cu umanitatea, Se face Dumnezeu şi Om totodată: „Cuvântul S-a făcut trup, pentru ca trupul cuvânt să se facă", după expresia sfântului Marcu Ascetul[2]. Este coborârea, kenoza lui Dumnezeu: Cel care este absolut inaccesibil creaturii, care nu este nici descriptibil, nici reprezentabil în vreun fel, devine descriptibil şi

[2] *Epistola către monahul Nicolae, Filocalia rusă*, t. I, p. 420.

reprezentabil asumând trupul omului. Icoana lui Iisus Hristos, a lui Dumnezeu-Omul, este o exprimare prin imagine a dogmei de la Calcedon: într-adevăr, ea înfăţişează Persoana Fiului lui Dumnezeu făcut Om, care este prin firea Sa dumnezeiască de o fiinţă cu Tatăl, iar prin firea lui omenească de o fiinţă cu noi, „asemănător nouă, afară de păcat", după termenii acestei dogme. Hristos reuneşte în El, în timpul vieţii Lui pământeşti, chipul lui Dumnezeu şi cel al robului despre care vorbeşte sfântul Pavel (*Filipeni* 2, 6-7). Oamenii care Îl înconjurau pe Hristos nu vedeau în El decât un om, deşi adesea vedeau un profet. Pentru necredincioşi, Dumnezeirea sa este ascunsă sub chipul robului. Pentru ei, Mântuitorul lumii nu este decât un personaj istoric, omul Iisus. Chiar ucenicii cei mai iubiţi L-au văzut pe Hristos doar o singură dată înainte de patima Sa, altfel decât în chip de rob, anume în umanitatea Lui slăvită, îndumnezeită. A fost în momentul Schimbării la Faţă de pe muntele Tabor. Dar Biserica „are ochi ca să vadă", tot aşa cum are şi „urechi ca să audă". De aceea în Evanghelia scrisă în cuvinte omeneşti, ea aude cuvântul lui Dumnezeu. Biserica Îl priveşte pe Hristos întotdeauna cu ochii nestrămutatei credinţe în Dumnezeirea Lui. Din această pricină ea Îl arată în icoane nu ca pe un om obişnuit, ci ca pe Dumnezeu-Omul în slava Lui, şi aceasta chiar în clipa kenozei Lui supreme. Vom vedea prin ce mijloace o face; aici ajunge să notăm că tocmai din cauza aceasta Biserica Ortodoxă nu-L reprezintă pe Hristos niciodată în icoane doar ca pe un om care suferă fizic şi psihic, cum o face arta religioasă apuseană.

Chipul lui Dumnezeu-Omul este tocmai ceea ce nu puteau înţelege iconoclaştii, aşa cum am văzut. Ei întrebau cum se pot reprezenta cele *două firi* ale lui Hristos. Or, ortodocşilor nu le trecea prin minte să reprezinte ca atare nici *firea dumnezeiască*, nici *firea omenească* a lui Hristos: ei reprezentau, cum am spus, *Persoana Lui,* Persoana Dumnezeu-Omului, unind în Ea cele două firi fără amestecare şi fără împărţire.

Condacul Biruinţei Ortodoxiei se adresează nu uneia dintre Persoanele Sfintei Treimi, ci Maicii lui Dumnezeu. Ne aflăm în faţa unei expresii a unităţii învăţăturii despre Hristos şi despre

Maica lui Dumnezeu. Întruparea celei de a doua Persoane a Treimii constituie dogma fundamentală a creştinismului. Dar mărturisirea acestei dogme nu este posibilă decât mărturisind-o pe Fecioara Maria cu adevărat Maica lui Dumnezeu. Într-adevăr, dacă negarea chipului omenesc al lui Dumnezeu conduce logic la negarea maternităţii divine şi totodată la negarea sensului însuşi al mântuirii noastre, contrariul este şi el adevărat: existenţa şi cinstirea icoanei lui Hristos presupun rolul Maicii lui Dumnezeu, al cărei consimţământ „fie mie după cuvântul tău" (*Luca* 1, 8) a fost condiţia indispensabilă a întrupării, a îngăduit ca Dumnezeu să Se facă văzut şi reprezentabil. După Sfinţii Părinţi, înfăţişarea lui Dumnezeu-Omul se întemeiază tocmai pe umanitatea reprezentabilă a Maicii Sale. „Căci fiind necircumscris întrucât a ieşit din Tatăl Cel necircumscris, explică sfântul Teodor Studitul, nu ar putea să aibă o icoană artificială – căci cu ce asemănare va putea fi asemănată Dumnezeirea a cărei reprezentare este interzisă în întreaga Scriptură de Dumnezeu-insuflată? Dar întrucât S-a născut dintr-o Maică circumscrisă, pe bună dreptate va avea o icoană artificială corespunzătoare reprezentării iconice a Maicii Sale. Dar dacă nu ar avea o astfel de icoană, atunci nu ar mai fi nici dintr-o Maică circumscrisă, ci ar fi numai dintr-o singură naştere, adică numai din Tatăl, lucru care desfiinţează întreaga Sa iconomie"[3]. Această posibilitate de a-L înfăţişa pe Dumnezeu-Omul după trupul pe care l-a luat din Maica Sa este opusă în învăţătura celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic absenţei reprezentării lui Dumnezeu Tatăl. Părinţii sinodali repetă argumentul magistral al sfântului papă Grigorie al II-lea, cuprins în scrisoarea lui către împăratul Leon Isaurul: „De ce nu Îl descriem, nici nu Îl înfăţişăm, pe Tatăl Domnului Iisus Hristos? Pentru că nu ştim ce este [...]. Iar dacă L-am fi văzut şi L-am fi cunoscut, aşa cum L-am văzut şi cunoscut pe Fiul Lui, am fi încercat să-L descriem şi să-L înfăţişăm prin artă"[4].

Acest raţionament al Sinodului, ca şi cuvintele sfântului Teodor Studitul ating un subiect de mare actualitate pentru noi

---

[3] *Antireticul III*, B, 3, p. 36.

[4] Mansi XII, 963 E.

şi de o mare importanţă dogmatică, şi anume reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl, care există în practica bisericească. Gândirea umană, o ştim, nu a fost întotdeauna la înălţimea adevăratei teologii, după cum nici creaţia artistică nu a fost întotdeauna la înălţimea iconografiei autentice. Printre alte greşeli întâlnim adesea imaginea lui Dumnezeu Tatăl, care s-a răspândit în chip deosebit în Biserica Ortodoxă începând cu secolul al XVII-lea. Vom reveni asupra acestei chestiuni pentru a o analiza mai în amănunt cu ocazia interzicerii imaginii lui Dumnezeu Tatăl de către Marele Sinod de la Moscova din 1666-1667. Ne limităm aici la câteva consideraţii de principiu privind textele pe care le-am citat.

După cum vedem, cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic vorbeşte despre absenţa imaginii lui Dumnezeu Tatăl, neîntrupat, nevăzut şi prin urmare nereprezentabil; el subliniază deosebirea dintre reprezentabilitatea Fiului, de vreme ce El S-a întrupat, şi imposibilitatea de a-L reprezenta pe Tatăl. Avem dreptul să conchidem că Sinodul confirmă această imposibilitate de a-L înfăţişa pe Dumnezeu Tatăl din punctul de vedere doctrinar al Bisericii. Ne întoarcem astfel iarăşi la realismul evanghelic, temei al întregii iconografii ortodoxe. Putem desigur să înfăţişăm orice, căci fantezia umană nu are limite. Dar este cert că nu totul este reprezentabil. Multe lucruri care Îl privesc pe Dumnezeu nu numai că nu sunt reprezentabile prin imagine, nici descriptibile prin cuvânt, dar sunt chiar cu totul de neconceput pentru om. Tocmai asupra acestui caracter de neconceput, de necunoscut al lui Dumnezeu Tatăl se întemeiază Sinodul atunci când vorbeşte despre imposibilitatea de a-I face chipul. Nu avem decât o singură cheie pentru cunoaşterea Sfintei Treimi: Îl cunoaştem pe Tatăl prin Fiul: „Cel ce Mă vede pe Mine Îl vede pe Cel ce M-a trimis" (*Ioan* 12, 45); şi „Cel ce M-a văzut pe Mine L-a văzut pe Tatăl" (*Ioan* 14, 9), iar pe Fiul prin Sfântul Duh: „Nimeni nu poate să zică: «Domn este Iisus», decât în Duhul Sfânt" (I *Corinteni* 12, 3). Aşadar, nu reprezentăm decât ceea ce ne-a fost revelat: Persoana întrupată a Fiului lui Dumnezeu, Iisus Hristos. Duhul

Sfânt este înfăţişat aşa cum S-a arătat: sub chip de porumbel la Epifanie, sub chip de limbi de foc la Cincizecime etc.

Dacă prima parte a condacului vorbeşte despre întruparea dumnezeiască în calitate de temei al icoanei, cea de a doua parte exprimă, cum am spus, sensul întrupării şi, prin aceasta, sensul şi conţinutul imaginii neo-testamentare: „Şi chipul cel întinat la chipul cel dintâi întorcându-l, cu dumnezeiasca podoabă l-a amestecat".

Aceasta înseamnă că, în întruparea Sa, Cuvântul lui Dumnezeu re-creează, înnoieşte în om chipul dumnezeiesc desfigurat prin căderea lui Adam[5]. Hristos, noul Adam, începătură a făpturii celei noi, a omului ceresc, îl duce pe om la scopul pentru care a fost creat Adam cel dintâi. Pentru a atinge acest scop, trebuia să se revină la origine, la punctul de plecare al lui Adam. În *Biblie* citim: „Şi a zis Dumnezeu: «Să facem om după chipul şi după asemănarea Noastră»" (*Facerea* 1, 26). Aşadar, după planul Sfintei Treimi, omul trebuie nu doar să fie chipul Creatorului său, ci, mai mult, un chip asemănător, trebuia să-I semene lui Dumnezeu. Dar descrierea actului creator din *Cartea Facerii* nu mai pomeneşte de asemănare: „Şi a făcut Dumnezeu pe om după chipul Său; după chipul lui Dumnezeu l-a făcut" (*Facerea* 1, 27) sau iarăşi: „Când a făcut Dumnezeu pe Adam, l-a făcut după chipul lui Dumnezeu", *kat'eikona Theou* (*Facerea* 5, 1). S-ar spune că textul stăruie asupra cuvântului „chip", repetându-l, iar lipsa cuvântului „asemănare" este astfel cu atât mai evidentă[6].

Semnificaţia istorisirii biblice despre planul Sfintei Treimi de a-l face pe om „după chipul şi asemănarea" lui Dumnezeu şi despre facerea „după chipul" lui Dumnezeu, este tâlcuită de către Părinţi în sensul că omul, făcut după chipul lui Dumnezeu, este chemat să realizeze asemănarea divină. A fi după chipul lui Dumnezeu înseamnă a avea putinţa de a dobândi această

---

[5] A se vedea, de exemplu, Sf. Atanasie cel Mare, *Despre Întrupare*, P.G. 25, 120 CD.

[6] Despre acest subiect a se vedea V. Lossky, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, cap. VI, „Chip şi asemănare", trad. rom. V. Răducă, Edit. Anastasia, Bucureşti, 1992.

asemănare. Altfel spus, a fi după asemănarea lui Dumnezeu îi este încredințat omului ca o sarcină dinamică de îndeplinit.

Botezul este cel prin care harul restaurează chipul lui Dumnezeu din omul căzut; în ce priveşte asemănarea divină, harul o conturează mai târziu, odată cu strădaniile omului de a dobândi virtuțile, al căror pisc este iubirea, trăsătura supremă a asemănării cu Dumnezeu. „Aşa cum pictorii trasează mai întâi cu o singură culoare schița portretului şi, făcând să înflorească apoi o culoare după alta, precizează asemănarea portretului cu modelul lui [...], la fel şi harul lui Dumnezeu începe la botez prin a reface chipul aşa cum era când omul venea la existență. Apoi, când ne vede aspirând cu toată voința noastră la frumusețea asemănării [...], făcând atunci să înflorească virtute peste virtute, înălțând frumusețea sufletului din slavă în slavă, el îi dăruieşte pecetea asemănării"[7].

Or, omul este o „mică lume", un microcosmos. El este centrul vieții create şi, prin urmare, fiind chipul lui Dumnezeu, el este calea prin care Dumnezeu lucrează în creație. Tocmai în acest chip dumnezeiesc se revelează sensul cosmic al omului. Prin om, creația participă la viața spirituală. Aşezat de către Dumnezeu în fruntea tuturor făpturilor văzute, omul trebuia să realizeze în el însuşi unirea şi armonia a toate şi să unească tot universul cu Dumnezeu, să facă din el un organism omogen, în care Dumnezeu să fie „totul în toate", căci țelul final al creației este transfigurarea ei.

Dar omul nu şi-a îndeplinit vocația. El s-a întors de la Dumnezeu; atunci încordarea voinței lui a slăbit şi inerția naturii lui i-a frânt elanul spre Dumnezeu. Astfel s-a produs o dezagregare a acestui microcosmos care este omul, ceea ce a atras după sine în mod necesar o dezagregare cosmică, o catastrofă în toată zidirea. Întreaga lume văzută a fost cufundată în dezordine, în luptă, suferință, moarte, stricăciune. Lumea aceasta a încetat să mai reflecte cu fidelitate frumusețea divină, pentru că s-a întunecat chipul divin (omul) imprimat în centrul acestui univers. A fost

[7] Diadoh al Foticeei, *Oeuvres spirituelles*, cap. LXXXIX, Paris, 1955, p. 149.

exact contrariul vocației omului. Totuşi, scopul lui Dumnezeu nu s-a schimbat, iar sarcina pe care omul căzut – neputincios să-şi mai restabilească natura prin propriile lui forțe, în starea ei primară de curăție – nu o mai putea îndeplini a fost îndeplinită de către noul Adam, Hristos. „Omul, aşa cum l-a făcut Dumnezeu, a încetat să mai existe în lume; şi nu mai era cu putință ca cineva să fie aşa cum era Adam înainte de cădere. Era însă neapărată nevoie ca un astfel de om să existe. Atunci Dumnezeu, voind să aibă un om aşa cum îl crease la început pe Adam, L-a trimis [...] pe pământ pe unicul Său Fiu, Care, venind, S-a întrupat şi a asumat umanitatea desăvârşită, ca să fie Dumnezeu desăvârşit şi Om desăvârşit, şi pentru ca Dumnezeirea să găsească astfel un om vrednic de Ea. Iată Omul; nu a mai fost niciodată unul ca El, nu este şi nici nu va mai fi niciodată. Dar de ce S-a făcut Hristos astfel? Pentru a păstra legea lui Dumnezeu şi poruncile ei şi pentru a se lupta şi a-l învinge pe demon"[8]. Pentru a-l izbăvi pe om de sub stăpânirea păcatului originar, trebuia deci un om aşa cum l-a făcut Dumnezeu la început, adică fără păcat, căci păcatul este un lucru exterior, supra-adăugat firii omeneşti, o născocire a voinței create, după sfântul Grigorie de Nyssa, o renunțare voluntară a creaturii la plenitudinea vieții.

Întruparea Fiului lui Dumnezeu nu este numai re-crearea omului în puritatea lui primară; ci şi realizarea a ceea ce întâiul Adam nu a putut îndeplini. Părinții participanți la cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic spun: „Dumnezeu l-a recreat pe om în nemurire, hărăzindu-i astfel un dar care nu-i mai poate fi răpit. Această re-creație este mai asemănătoare cu Dumnezeu şi mai bună decât prima creație, este un dar veşnic"[9]. Acest dar de nemurire constă în posibilitatea de a accede la frumusețea, la slava dumnezeiască: „Cu dumnezeiasca podoabă l-a amestecat" zice condacul. Asumând firea omenească, Hristos a impregnat-o cu har, făcând-o părtaşă la viața dumnezeiască, şi i-a deschis omului calea Împărăției lui Dumnezeu, calea îndumnezeirii, a

---

[8] Cateheză atribuită sfântului Simeon Noul Teolog, *Cuvântarea* I, 3, Moscova, 1892, p. 23.

[9] Sesiunea a V-a, Mansi XIII, 216 A.

transfigurării. Prin viața desăvârșită a lui Hristos a fost restaurat chipul divin din om. Prin pătimirea liber consimțită, El a nimicit puterea păcatului originar și l-a condus pe om la realizarea sarcinii pentru care fusese creat: asemănarea cu Dumnezeu. Această asemănare se realizează în Hristos într-un mod deplin, desăvârșit, prin îndumnezeirea firii omenești. Într-adevăr, îndumnezeirea înseamnă o concordie desăvârșită, o unire totală a umanității și a Divinității, a voinței omenești și a voinței dumnezeiești (sinergia lor). De aceea asemănarea dumnezeiască nu este posibilă decât pentru un om reînnoit, în care chipul lui Dumnezeu este purificat și reconstituit. Această posibilitate este realizată prin anumite facultăți ale naturii umane și, înainte de toate, prin libertate. Dobândirea asemănării divine este cu neputință fără libertate, căci ea se realizează printr-un contact viu între Dumnezeu și om. Omul intră în mod conștient și liber în planul Sfintei Treimi și creează în el însuși asemănarea sa cu Dumnezeu, în măsura posibilităților lui și cu ajutorul Duhului Sfânt. De aici termenul slav „prepodobnîi", literal „foarte asemănător", aplicat tipului monastic al sfințeniei[10]. Renașterea omului constă în a schimba „starea căzută actuală" a firii lui, făcând-o să participe la viața dumnezeiască, căci, după expresia clasică a sfântului Grigorie Teologul, care îl repetă pe Sfântul Vasile cel Mare, „omul este o creatură, dar are porunca să devină dumnezeu". De-acum, urmându-L pe Hristos, integrându-se în trupul Lui, omul poate să restabilească în sine asemănarea

[10] Acest cuvânt a apărut în vremea sfinților Chiril și Metodie, pentru a traduce termenul grecesc *osios* și indică dobândirea de către om a asemănării divine. Nu există nicio expresie corespunzătoare în alte limbi. Totuși, termenul și noțiunea contrară – „neasemănător", „neasemănare" – pot fi regăsite deja într-un timp foarte îndepărtat. Platon folosește acest termen într-un sens filozofic (*anomoiotètos ponton ou topon*) în *Republica*, pentru a exprima ne-corespondența lumii cu ideea ei. Sfântul Atanasie cel Mare îl folosește deja într-un sens creștin: „Cel ce a zidit lumea, văzând-o scufundându-se datorită furtunii și în pericol de a fi înghițită într-un loc al neasemănării, a pus mâna pe cârma sufletului și a sărit în ajutorul lui, îndreptându-i toate abaterile". Sfântul Augustin, în *Confesiunile* lui, afirmă: „M-am văzut departe de Tine, într-un loc al neasemănării" (et inveni me longe esse a Te in regione dissimilitudinis, 7, 10, P. L. 32, 742).

divină şi să o facă să iradieze în univers. După cuvintele sfântului Pavel, „noi toți, privind ca în oglindă, cu fața descoperită, slava Domnului, ne prefacem în acelaşi chip din slavă în slavă" (II *Corinteni* 3, 18). Când persoana umană atinge acest scop, ea participă la viața dumnezeiască şi îşi transformă însăşi natura. Omul devine fiu al lui Dumnezeu, templu al Duhului Sfânt (I *Corinteni* 6, 19); crescând în darurile harului, el se depăşeşte pe sine însuşi şi se ridică mai presus decât fusese Adam înainte de cădere, căci nu doar că revine la curăția omului dintâi, ci se şi îndumnezeieşte, se transfigurează, „se uneşte cu frumusețea divină", devine dumnezeu prin har.

Această ascensiune a omului inversează procesul căderii şi începe să elibereze universul de neorânduială şi de stricăciune: căci îndumnezeirea dobândită de către sfânt constituie pârga transfigurării cosmice ce va să vină.

Chipul lui Dumnezeu este de neşters în om, iar botezul nu face decât să-l restabilească şi să-l purifice. Dar asemănarea cu Dumnezeu poate creşte sau scădea. Liber fiind, omul poate să se afirme în Dumnezeu sau împotriva lui Dumnezeu; el poate deveni, dacă vrea, „fiu al pierzării". Atunci chipul lui Dumnezeu se întunecă în el, el poate realiza în firea lui o neasemănare abjectă, o „caricatură" a lui Dumnezeu.

Transfigurarea viitoare a naturii omeneşti întregi, inclusiv a celei a trupului, ne este revelată de către cea a Domnului de pe Muntele Tabor: „Şi S-a schimbat la față înaintea lor, şi a strălucit fața Lui ca soarele, iar veşmintele Lui s-au făcut albe ca lumina" (*Matei* 17, 2; *Marcu* 9, 1-8; *Luca* 9, 27-36). Domnul le-a apărut ucenicilor Săi nu în „chip de rob", ci ca Dumnezeu. Trupul întreg al lui Hristos s-a transfigurat, devenind, ca să spunem aşa, veşmântul luminos al Dumnezeirii Sale. În schimbarea la Față „pe Muntele Tabor, nu doar Dumnezeirea li s-a arătat oamenilor, ci şi umanitatea s-a arătat în slava dumnezeiască"[11]. Iar Părinții întruniți la cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic explică: „În ceea ce priveşte caracterul Schimbării la Față, ea a avut loc nu în aşa

[11] Mitropolitul Filaret, *Opere complete*, Omilia a 12-a, Moscova, 1873, p. 99.

fel încât Cuvântul să fi părăsit chipul omenesc, ci mai degrabă prin iluminarea acestui chip omenesc de către slava Lui"[12]. Sau iarăşi, în cuvintele sfântului Grigorie Palama, „Hristos nu asumă atunci nimic străin, nici nu îmbracă o stare nouă, ci pur şi simplu le descoperă ucenicilor Săi ceea ce este"[13]. Schimbarea la Faţă este o manifestare, perceptibilă de către întreaga fiinţă umană, a slavei dumnezeieşti a celei de a doua Persoane a Sfintei Treimi care, în întruparea Sa, rămâne nedespărţită de firea Sa dumnezeiască, comună Tatălui şi Duhului Sfânt. Unite ipostatic, cele două firi ale lui Hristos rămân distincte una de alta (ele rămân „neamestecate şi neschimbate", după termenii definiţiei dogmatice de la Calcedon), dar energiile divine pătrund umanitatea lui Hristos şi ele sunt cele care fac să strălucească firea Lui umană, transfigurând-o prin strălucirea luminii necreate. Căci „Împărăţia lui Dumnezeu a venit întru putere" (*Marcu* 9, 1). După Sfinţii Părinţi, Hristos le-a arătat ucenicilor starea îndumnezeită la care sunt chemaţi toţi oamenii. Aşa cum trupul Domnului a fost slăvit şi transfigurat, strălucind de slavă dumnezeiască şi de lumină de negrăit, la fel trupurile sfinţilor sunt slăvite şi devin luminoase, preschimbându-se prin puterea harului dumnezeiesc. Această asemănare a omului cu Dumnezeu, sfântul Serafim de Sarov nu numai că a explicat-o, ci i-a şi descoperit-o direct, vizibil, lui Motovilov, transfigurându-se în ochii lui[14]. Un alt sfânt, Simeon Noul Teolog, descrie propria experienţă a acestei iluminări în modul următor: „Aşa fiind, e aprins de Duhul şi se face cu totul foc în sufletul său, împărtăşind şi trupului strălucirea sa, aşa cum focul văzut împărtăşeşte fierului strălucirea sa"[15].

Or, aşa cum fierul, devenind foc, rămâne fier, însă lămurit, la fel şi natura umană, în contact cu harul, rămâne ceea ce este, rămâne întreagă: nimic din ea nu se pierde. Dimpotrivă, se lămu-

---

[12] Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 321 C.D.

[13] P.G. 150, 1232 C.

[14] I. Gorianoff, *Séraphim de Sarov*, Bellefontaine, 1973, p. 208-214.

[15] Sf. Simeon Noul Teolog, *Discursuri teologice şi etice*, trad. rom. I. I. Ică jr, Edit. Deisis, Sibiu, 2001, p. 256.

reşte, ca şi fierul în contact cu focul. Harul pătrunde în această natură, se uneşte cu ea, iar omul începe încă de aici viața veacului ce va să vină. De aceea se poate spune că, spre deosebire de un păcătos, sfântul este un om deplin: el se eliberează de păcatul care este esențialmente străin naturii omeneşti; el realizează sensul primordial al existenței sale: îmbracă frumusețea cea nestricăcioasă a Împărăției lui Dumnezeu, la zidirea căreia ia parte prin însăşi viața sa. De aceea frumusețea, aşa cum o concepe Biserica Ortodoxă, nu este frumusețea proprie creaturii în starea ei actuală; ea este un atribut al veacului ce va să vină, în care Dumnezeu va fi totul în toate. „Domnul a împărățit, întru podoabă s-a îmbrăcat", enunță prochimenul utreniei duminicii (*Psalmul* 92), zi care reprezintă o imagine a vieții veşnice ce va să vină. Sfântul Dionisie Areopagitul Îl numeşte pe Dumnezeu „frumusețe", pentru că, pe de o parte, Dumnezeu dăruieşte fiecărei făpturi o frumusețe care îi este caracteristică şi pentru că, pe de altă parte, El o îmbracă într-o altă frumusețe, în propria Lui „frumusețe divină". Fiecare făptură are pe ea o pecete a Creatorului ei. Dar această pecete nu este încă asemănarea divină, ci doar frumusețea proprie creaturii[16]. Pentru om ea poate fi un mijloc, o cale de a se apropia de Dumnezeu. Într-adevăr, după sfântul Pavel, „cele nevăzute ale lui Dumnezeu se văd de la facerea lumii, înțelegându-se din făpturi, adică veşnica Lui putere şi Dumnezeire..." (*Romani* 1, 20). Totuşi, pentru Biserică, valoarea şi frumusețea lumii văzute nu stau în splendoarea trecătoare a stării ei actuale, ci în transfigurarea potențială realizată de către om. Altfel spus, adevărata frumusețe este răspândirea Duhului Sfânt în jur, sfințenia, participarea la veacul viitor.

Acesta este modul în care cea de a doua parte a condacului ne conduce la înțelegerea patristică a icoanei şi ne permite să sesizăm sensul profund al canonului 82 al Sinodul Quinisext. „În icoană, susține sfântul patriarh Gherman, noi reprezentăm *trupul sfânt* al Domnului"[17]. Părinții de la cel de-al Şaptelea Sinod

[16] Sf. Dionisie Areopagitul, *Despre Numele divine*, în *Opere complete*, cap. IV, 7, trad. rom. D. Stăniloae, Edit. Paideia, Bucureşti, 1996, p. 148.
[17] P.G. 98, 157 BC.

Ecumenic explică acest lucru în termenii următori: „Deşi Biserica universală îl înfăţişează în pictură pe Hristos în forma *(morphe)* umană, ea nu desparte trupul Său de Dumnezeirea Sa care s-a unit cu el [...]. Când facem icoana Domnului, mărturisim trupul Său îndumnezeit şi nu recunoaştem în icoană nimic altceva decât o imagine înfăţişând o asemănare a prototipului. De aceea ea primeşte numele său; numai în aceasta ea se face părtaşă lui şi pentru aceasta este vrednică de cinste şi sfântă"[18].

Sfântul Teodor Studitul ne explică încă şi mai limpede: „Icoana lui Hristos nu este întru asemănare de om stricăcios, care e osândită de Apostol, ci întru asemănare de om, precum a zis mai înainte, dar nu stricăcios, ci nestricăcios [...], El nefiind un simplu om, ci Dumnezeu înomenit"[19].

Aceste cuvinte ale Sfântului Teodor Studitul şi ale Părinţilor de la cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic, explicând conţinutul icoanei, sunt ca o replică la cuvintele sfântului Grigorie Teologul asupra mărturisirii lui Dumnezeu-Omul: „Astfel dar, să nu fim pizmuiţi pentru mântuirea noastră integrală şi să nu I se atribuie Domnului numai oase, vene şi aspectul uman exterior [...]. Păstrează omul întreg şi adaugă Dumnezeirea"[20].

Comparând textele citate, vedem că sarcina imaginii neotestamentare, aşa cum o înţeleg Părinţii, constă tocmai în a arăta cât mai fidel şi în întregime adevărul întrupării dumnezeieşti, atât cât poate fi acest lucru făcut prin mijloacele artei. Imaginea Omului Iisus este imaginea lui Dumnezeu; de aceea Părinţii de la cel de-al Şaptelea Sinod susţineau, referindu-se la icoana Lui: „În acelaşi Hristos, noi contemplăm şi chipul său văzut şi ceea ce este de negrăit"[21].

Aşadar, icoana înfăţişează nu trupul stricăcios menit putrezirii, ci trupul transfigurat, iluminat prin har, trupul veacului ce va să vină (a se vedea I *Corinteni* 15, 35-46). Ea transmite prin

---

[18] Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 344.

[19] *Şapte capitole împotriva iconomahilor*, cap. 1, în *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale*, Edit. Deisis, Alba Iulia, 1994, p. 46.

[20] *Întâia epistolă către Clidenius, contra lui Apolinarie*, P.G. 37, 184 AB.

[21] Sesiunea a VI-a, Mansi XIII, 244 B.

mijloace materiale, vizibile ochilor trupeşti, frumuseţea slavei dumnezeieşti. De aceea Părinţii spun că icoana este vrednică de cinste şi sfântă, pentru că ea transmite starea îndumnezeită a prototipului ei şi-i poartă numele, şi de acea harul, propriu prototipului ei, este prezent şi în ea. Altfel spus, harul Duhului Sfânt este cel care îi dă sfinţenia, atât persoanei reprezentate cât şi icoanei sale, şi în el are loc relaţia dintre credincios şi sfânt, prin mijlocirea icoanei acestuia. Icoana participă, să spunem aşa, la sfinţenia prototipului şi prin icoană noi participăm, la rândul nostru, la această sfinţenie, în rugăciunea noastră.

Părinţii de la cel de-al Şaptelea Sinod disting cu grijă icoana de portret: acesta reprezintă o fiinţă omenească obişnuită; icoana, omul unit cu Dumnezeu. Ea se deosebeşte deci de portret prin însuşi conţinutul ei, iar acest conţinut creează forme de expresie specifice, proprii icoanei şi numai ei, şi care o disting de orice altă imagine. Icoana indică sfinţenia în aşa fel încât ea să nu fie nici sub-înţeleasă, nici supra-adăugată de către gândirea noastră, ci vizibilă ochilor noştri trupeşti. Imagine a sfinţirii omului, ea reprezintă realitatea care s-a dezvăluit pe Muntele Tabor. De aceea textele liturgice, pentru sărbătoarea Sfintei Feţe (16 august), stabilesc o paralelă între conţinutul icoanei şi Schimbarea la Faţă: „Căzând la pământ pe muntele cel sfânt, cei mai mari dintre apostoli s-au închinat văzându-L pe Domnul dezvăluind zorii luminii dumnezeieşti; iar acum noi ne închinăm înaintea Sfintei Feţe care străluceşte mai tare decât soarele"; sau iarăşi: „Luminând chipul omenesc cel înnegurat, o, Ziditorule, Tu l-ai arătat pe Muntele Tabor lui Petru şi fiilor Tunetului [...]. Şi acum binecuvântează-ne şi sfinţeşte-ne pe noi, iubitorule de oameni, Doamne, prin strălucirea chipului Tău cel prea-curat"[22]. Această paralelă, care ar putea fi ilustrată şi prin alte texte liturgice, nu este de bună seamă rodul unei simple imaginaţii poetice; ar fi incompatibil cu inspiraţia divină a textelor liturgice. Este o indicare a conţinutului duhovnicesc al icoanei. Icoana Domnului ne arată ceea ce li s-a descoperit apostolilor pe Muntele Tabor;

[22] Stihirile a 2-a şi a 3-a, glasul 4.

noi contemplăm nu numai fața lui Iisus Hristos, ci şi slava Sa, lumina Adevărului dumnezeiesc făcută văzută ochilor noştri prin limbajul simbolic al icoanei, „plinirea descoperită în ochii tuturor prin picturi", în termenii Sinodului Quinisext.

Această realitate duhovnicească a icoanei îşi capătă toată valoarea de învățătură practică în ultima frază a condacului Biruinței Ortodoxiei: „Deci, mărturisind mântuirea, închipuim aceasta (adică iconomia divină exprimată în primele două fraze) cu fapta şi cu cuvântul". Astfel, condacul se încheie cu răspunsul omului dat lui Dumnezeu prin acceptarea şi mărturisirea iconomiei dumnezeieşti a mântuirii.

Este uşor de înțeles cum trebuie mărturisită mântuirea prin cuvânt. Mărturisirea prin lucrare poate fi înțeleasă ca împlinirea poruncilor lui Hristos. Dar aici nu este vorba numai de atât. În Sinodiconul Biruinței Ortodoxiei găsim explicația cea mai limpede a acestor cuvinte. Sinodiconul[23] cuprinde o serie de anateme la adresa ereticilor iconoclaşti şi o serie de proclamații de veşnică pomenire a mărturisitorilor ortodoxiei. Între altele, paragraful al treilea proclamă: „Veşnica pomenire acelora care, crezând şi mărturisind, propovăduiesc cuvintele Evangheliei prin scrieri, şi faptele *prin reprezentări*, şi adună acestea într-o singură lucrare ce cuprinde atât propovăduirea prin cuvinte, cât şi întărirea

[23] Textul cel mai vechi care ne-a parvenit al acestui sinodicon este o copie făcută în secolul al XVI-lea după un text din secolul al XI-lea. Acest text zis „de la Madrid" a fost publicat de către Th. Uspensky în 1891 în ruseşte (*Otcherki vizantiiskoi obrazovannosti*, p. 89). Cele şapte paragrafe ale lui sintetizează toată învățătura dogmatică despre icoane, având fiecare la sfârşit câte o proclamație de veşnică pomenire a mărturisitorilor ortodoxiei. În contra-partidă, cinci alte paragrafe relevă erorile de mărturisire şi aruncă anatema asupra celor ce denaturează doctrina cea adevărată. În Biserica rusă a secolului al XVII-lea, acest sinodicon a fost într-o asemenea măsură modificat încât tot conținutul lui dogmatic privitor la imagine a dispărut, ceea ce i-a schimbat total sensul. Exprimarea învățăturii ortodoxe a fost înlocuită printr-o serie de afirmații de ordin general, de exemplu adeziunea la cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic etc. Acest text cuprinde un singur paragraf despre imagine, şi acela fără mare interes, de vreme ce se mărgineşte la a respinge acuzația de idolatrie. Acest paragraf seamănă foarte mult cu parafraza unui canon al Conciliului Tridentin (1563).

sigură a adevărului prin icoane". Reprezentările implică aşadar fapte care să fie reprezentate; dar crearea de imagini constituie şi ea o faptă; acest ultim cuvânt îmbracă în condac un înţeles îndoit: cel de fapte interioare şi cel de fapte exterioare. Altfel spus, el rezumă experienţa trăită de către Biserică, experienţă exprimată în cuvinte sau în imagini de către oamenii care au dobândit-o: sfinţii. Pe de o parte, omul poate restabili, în şi prin harul Duhului Sfânt, asemănarea lui cu Dumnezeu, se poate transforma el însuşi printr-o lucrare interioară, poate face din el însuşi o icoană vie a lui Hristos. Este ceea ce Părinţii numesc „viaţa activă". Pe de altă parte, omul mai poate, pentru binele celorlalţi, să traducă starea lui sfinţită în imagini, în imagini vizibile şi în imagini verbale: „noi exprimăm aceasta cu fapta şi cu cuvântul". Omul poate deci crea şi o icoană exterioară, slujindu-se de materia care îl înconjoară şi care a fost sfinţită prin venirea lui Dumnezeu pe pământ. Se poate, desigur, exprima starea interioară şi numai prin cuvinte, dar prin reprezentare această stare este vădită şi vizibil confirmată, ea este arătată: cuvântul şi imaginea „se indică una pe cealaltă", potrivit *horos*-ului celui de-al Şaptelea Sinod.

Tot ceea ce am spus despre conţinutul icoanei poate fi pus în relaţie cu un text din *Epistola întâi a sfântului Pavel către Corinteni* (15, 35-38). El compară trupul nostru muritor cu un grăunte aruncat în pământ. În cursul vieţii prezente, acest grăunte trebuie să răsară, adică să intre într-o anumită măsură în viaţa viitoare; noi trebuie să intrăm în viaţa veacului ce va să vină, pentru a ne îmbrăca, la învierea obştească, în forma pe care va binevoi Dumnezeu să ne-o dea. „Se seamănă trupul întru stricăciune, înviază întru nestricăciune; se seamănă întru necinste, înviază întru slavă; se seamănă întru slăbiciune, înviază întru putere; se seamănă trup firesc, înviază trup duhovnicesc" (v. 42-44). Hristos, noul Adam, a reînnoit, a rezidit întru nemurire firea noastră omenească: „Făcutu-s-a omul cel dintâi, Adam, cu suflet viu; iar Adam Cel de pe urmă cu duh dătător de viaţă; dar nu este întâi Cel duhovnicesc, ci cel firesc, apoi cel duhovnicesc. Omul cel dintâi este din pământ, pământesc; omul cel de-al doilea

este din cer. Cum este cel pământesc, aşa sunt şi cei pământeşti; şi cum este Cel ceresc, aşa sunt şi cei cereşti. Şi după cum am purtat chipul celui pământesc, să purtăm şi chipul Celui ceresc. Aceasta însă zic, fraţilor: carnea şi sângele nu pot să moştenească Împărăţia lui Dumnezeu, nici stricăciunea nu moşteneşte nestricăciunea" (v. 45-50). Iar ceva mai încolo, Apostolul spune: „Căci trebuie ca acest trup stricăcios să se îmbrace în nestricăciune şi acest trup muritor să se îmbrace în nemurire" (v. 53). Lumina Schimbării la Faţă de pe Muntele Tabor este deja slava veacului ce va să vină; căci puterea care îi învie pe sfinţi după moartea lor este Duhul Sfânt care, de-a lungul vieţii lor pământeşti, dă viaţă nu doar sufletului, ci şi trupului lor. De aceea afirmăm că icoana transmite nu chipul cotidian, banal al omului, ci chipul său glorios şi veşnic. Căci sensul însuşi şi raţiunea de a fi ale icoanei sunt tocmai acelea de a-i arăta pe moştenitorii nestricăciunii, pe moştenitorii Împărăţiei lui Dumnezeu, a cărei pârgă sunt ei încă din viaţa lor pământească. Icoana este imaginea unui om în care este realmente prezent harul, cel ce mistuie patimile şi sfinţeşte totul. De aceea trupul lui este reprezentat cu totul diferit de trupul obişnuit, stricăcios. Icoana este o transmitere sobră, complet lipsită de orice exaltare, a unei anumite realităţi duhovniceşti. Dacă harul iluminează omul întreg, astfel încât întreaga lui fiinţă duhovnicească şi psihică să fie cuprinsă de rugăciune şi rămâne în lumina dumnezeiască, icoana îl fixează în mod vizibil pe acest om devenit o icoană vie, o asemănare adevărată cu Dumnezeu. *Icoana nu înfăţişează Dumnezeirea; ea indică participarea omului la viaţa dumnezeiască*[24].

---

[24] Auzim uneori afirmându-se din partea eterodocşilor, dar şi din partea anumitor ortodocşi, că, dacă imaginea apuseană, aceea a Bisericii Romane, tinde spre nestorianism, icoana ortodoxă ar fi, din contră, suspectă de monofizism. Ceea ce am spus despre conţinutul icoanei ne îngăduie să înţelegem absurditatea acestei acuzaţii. Dacă se poate spune că imaginea Bisericii Romane este într-adevăr nestoriană, pentru că nu înfăţişează din sacru decât aspectul lui omenesc, adică numai realitatea pământească, icoana ortodoxă nu are nimic de-a face cu monofizismul, căci ea nu înfăţişează nici Dumnezeirea, nici pe omul absorbit de ea. Ea îl înfăţişează pe om în toată deplinătatea naturii lui pământeşti, curăţată

Există deci o legătură organică între cinstirea sfinţilor şi cea a icoanelor. De aceea în confesiunile care au renunţat la cultul sfinţilor, imaginea sacră nu mai există (cazul protestantismului), iar acolo unde concepţia despre sfinţenie diferă de cea a ortodoxiei, imaginea se îndepărtează de Tradiţie.

Analiza condacului Biruinţei Ortodoxiei ne conduce la o înţelegere mai clară a dublului realism al imaginii sacre neotestamentare. Aşa cum în Dumnezeu-Omul Iisus Hristos „locuieşte, trupeşte, toată plinătatea Dumnezeirii" (*Coloseni* 2, 9), la fel Biserica, Trupul lui Hristos, este un organism divin şi uman totodată. Ea uneşte două realităţi: realitatea istorică, pământească, şi harul Duhului Sfânt, realitatea lui Dumnezeu şi cea a lumii. Raţiunea de a fi a artei sacre este tocmai aceea de a aduce o mărturie vizibilă a acestor două realităţi: ea este realistă în aceste două sensuri, şi prin aceasta se distinge icoana de orice altă imagine, tot aşa cum textul sacru se distinge de orice operă literară.

Pentru reprezentarea lui Hristos, a sfinţilor şi a evenimentelor istoriei sfinte, Biserica respectă cu pioşenie realitatea istorică. Numai supunerea faţă de istoria cea mai concretă poate să facă pentru noi din icoană posibilitatea unei întâlniri personale, în harul Duhului Sfânt, cu cel pe care-l reprezintă. „Se cade, le scria sfântul patriarh Tarasie împăratului şi împărătesei, să acceptăm preţioasele icoane ale Domnului nostru Iisus Hristos, de vreme ce El S-a făcut om desăvârşit, dacă aceste icoane sunt zugrăvite cu exactitate istorică, conform cu naraţiunea evanghelică"[25]. Trăsăturile caracteristice ale sfinţilor vor fi deci păstrate cu grijă şi numai această fidelitate faţă de adevărul istoric permite iconografiei sfinţilor să fie atât de stabilă. Într-adevăr, nu este vorba numai despre transmiterea unei imagini consacrate de către Tradiţie, ci mai cu seamă despre păstrarea unei legături directe şi vii cu persoana pe care o înfăţişează icoana. De aceea este esenţial să se păstreze, în măsura posibilului, trăsăturile care

---

de păcat şi unită cu viaţa dumnezeiască. A acuza arta sacră ortodoxă de monofizism înseamnă a nu înţelege nimic din conţinutul ei.

[25] Mansi XIII, 404 D.

o caracterizează. Desigur, acest lucru nu este întotdeauna cu putință: ca şi vieţile sfinţilor, şi trăsăturile lor sunt deseori mai mult sau mai puţin uitate şi este greu să le reconstitui. Asemănarea riscă atunci să nu fie desăvârşită; stângăcia pictorului poate şi ea să o diminueze. Totuşi, ea nu poate niciodată să dispară de-a dreptul: întotdeauna subzistă un minim ireductibil, care permite menţinerea legăturii cu prototipul icoanei. Cum scria sfântul Teodor Studitul, „Chiar dacă vom admite că icoana nu are (întotdeauna) aceeaşi figură cu prototipul din pricina neîndemânării meşteşugarului, nici aşa raţionamentul nu va fi absurd. Căci închinarea nu i se aduce întrucât ea este deficitară în asemănare (cu prototipul), ci întrucât se aseamănă"[26]. Altfel spus, esenţial nu este ceea ce îi lipseşte asemănării icoanei cu prototipul ei, ci ceea ce păstrează totuşi în comun cu el. Iconograful poate, în caz de nevoie, să se limiteze la câteva trăsături tipice. Totuşi, în majoritatea cazurilor, fidelitatea faţă de original este atât de mare încât un credincios ortodox îi recunoaşte cu uşurinţă în icoane pe sfinţii cei mai cinstiţi, ca să nu mai vorbim despre Hristos şi despre Fecioara Maria. Şi chiar atunci când un sfânt îi este necunoscut, el va putea spune întotdeauna cărui ordin de sfinţenie îi aparţine, dacă este martir, ierarh, călugăr etc.

Biserica Ortodoxă nu a tolerat niciodată pictarea de icoane după imaginaţia pictorului sau după un model viu, căci aceasta înseamnă o ruptură conştientă şi totală de prototip; în felul acesta, numele pe care îl poartă icoana nu ar mai corespunde cu persoana reprezentată, iar totul ar fi o minciună flagrantă, pe care Biserica nu o poate tolera (deşi încălcări ale acestei reguli, sau mai curând abuzuri, au fost din nefericire destul de frecvente de-a lungul ultimelor secole). Pentru a evita ficţiunea şi ruptura dintre imagine şi prototipul ei, iconografii folosesc ca modele icoane vechi şi manuale. Vechii iconografi cunoşteau feţele sfinţilor la fel de bine ca şi pe cele ale apropiaţilor lor. Ei le pictau fie din minte, fie slujindu-se de crochiuri sau de portrete. Într-adevăr, când o persoană dobândise o reputaţie

[26] *Antireticul III*, C, 5, ed. rom. cit., p. 37.

de sfințenie, îndată după moartea ei și cu mult înainte de canonizarea oficială sau de aflarea moaștelor ei, i se făcea un chip, pentru a fi răspândit în poporul credincios[27]. Se păstrau despre ea informații de tot soiul și mai cu seamă crochiuri și mărturii ale contemporanilor[28].

Dar, după cum știm, doar realitatea istorică, chiar foarte exactă fiind, nu constituie o icoană. Din moment ce persoana reprezentată este purtătoarea harului divin, icoana trebuie să ne indice sfințenia ei. Altminteri, ea nu ar avea sens. Dacă, înfățișând aspectul omenesc al Dumnezeului întrupat, icoana nu ne-ar arăta decât realitatea istorică, în genul unei fotografii, aceasta ar însemna că Biserica Îl vede pe Hristos prin ochii mulțimii necredincioase care-L înconjura. Însă, după comentariul sfântului Simeon Noul Teolog, cuvintele lui Hristos: „Cine M-a văzut pe Mine, L-a văzut pe Tatăl" (*Ioan* 14, 9) nu se adresează decât celor care, privindu-L pe omul Iisus, contemplau în același timp Dumnezeirea Sa. „Căci dacă am înțelege că același lucru s-a făcut prin vedere trupească, atunci L-ar fi văzut pe Tatăl și cei

[27] Vorbind despre baza portretistică a icoanei, N. P. Kondakov citează un caz semnificativ de folosire a portretului cu titlu de document pentru a zugrăvi icoana. În timpul descoperirii în 1558 a moaștelor sfântului Nichita, arhiepiscop de Novgorod, care au fost găsite intacte, s-a făcut un portret postum al sfântului, care s-a trimis autorităților bisericești împreună cu scrisoarea următoare: „Prin harul sfântului, Doamne, noi ți-am trimis pe hârtie un chip al sfântului Nichita, episcop [...], și urmând acest model, doamne, poruncește să se facă o icoană a sfântului". Urmează apoi precizări ce caracterizează aspectul exterior al sfântului Nichita, hainele lui etc., pentru a întregi portretul desenat pe hârtie (*Icoana rusă*, 3, partea I, p. 18-19, în rusește).

[28] Când tradiția vie a început să se piardă, sau mai exact când lumea a început să se îndepărteze de ea, spre sfârșitul secolului al XVI-lea, documentația pe care o foloseau iconografii a fost sistematizată și atunci au apărut manualele numite *podlinniks* cu sau fără ilustrații. Ele fixează iconografia tipică a sfinților și sărbătorile, indicând culorile principale. Când nu sunt ilustrate, ele conțin scurte descrieri care îi caracterizează pe sfinți și menționează și culorile. Aceste *podlinniks* sunt indispensabile iconografilor ca documentație. Dar ele nu sunt nimic altceva, și nu putem în niciun caz să le atribuim aceeași semnificație ca și canonului iconografic sau Tradiției Sacre, cum fac anumiți autori occidentali.

ce L-au răstignit şi scuipat; şi aşa nicio deosebire sau preferinţă nu va fi între necredincioşi şi credincioşi, ci toţi deopotrivă au dobândit şi vor dobândi fericirea dorită"[29].

„Hristosul «istoric», «Iisus din Nazaret», aşa cum apărea în ochii martorilor străini, Hristosul din afara Bisericii este depăşit în deplinătatea descoperirii date adevăraţilor martori, fiilor Bisericii luminaţi de Sfântul Duh. Cultul firii umane a lui Hristos este străin tradiţiei răsăritene sau, mai degrabă, această fire umană îndumnezeită îmbracă aici aceeaşi formă slăvită pe care ucenicii au văzut-o pe Muntele Tabor, firea omenească a Fiului care face să se vadă dumnezeirea comună cu Tatăl şi cu Duhul Sfânt"[30]. Contemplaţia Bisericii se distinge de vederea profană prin faptul că în cele văzute ea contemplă nevăzutul, în temporal, veşnicul; acestea ni se revelează în cultul Bisericii, din care face parte şi icoana. Ca şi cultul însuşi, icoana este o revelaţie a veşniciei în timp. De aceea portretul naturalist al unui om nu poate fi în arta sacră decât un document istoric; el nu poate înlocui în niciun caz imaginea liturgică, icoana.

Icoana, cum am spus, exprimă experienţa duhovnicească a sfinţeniei şi aici vedem aceeaşi autenticitate ca în transmiterea realităţii istorice; „avem împrejurul nostru atâta nor de martori", potrivit expresiei Sfântului Pavel (*Evrei* 12, 1), martori care ne împărtăşesc experienţa sfinţirii lor: „Observă însă, spune sfântul Simeon, că toate cuvintele noastre şi toată relatarea noastră se face nu despre nişte lucruri lipsite de subzistenţă reală sau nearătate, ci despre lucruri deja făcute sau care se vor face şi că ele se fac mai degrabă plecând de la vederea şi contemplarea lor"[31]. Şi, într-adevăr, numai o experienţă personală trăită poate face să se nască cuvintele, formele, culorile sau liniile care corespund realmente lucrurilor pe care le exprimă. „Fiindcă, scrie mai departe sfântul Simeon, tot cel ce povesteşte despre

---

[29] Sf. Simeon Noul Teolog, *Discursul 5,* în *Scrieri I, Tratate teologice şi morale,* trad. rom. Ioan I. Ică jr., Edit. Deisis, Sibiu, 2001, p. 238.

[30] V. Lossky, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, trad. rom. V.. Răducă, Edit. Bonifaciu, Bucureşti, 1998, p. 91.

[31] Sf. Simeon Noul Teolog, *op. cit.*, p. 242.

vreun lucru, ca de pildă despre o casă, sau o cetate, sau un palat [...] sau despre un teatru [...], are neapărată nevoie să vadă mai întâi şi să afle cele care se găsesc în ele şi abia apoi să grăiască în chip plauzibil şi cu judecată despre cele pe care are să le spună. Căci dacă nu le-a văzut mai întâi, ce ar putea spune de la el? [...] Deci dacă nimeni nu poate spune sau relata ceva despre lucruri văzute şi pământeşti dacă nu s-a făcut mai înainte văzător el însuşi al acelui lucru, cum va putea cineva spune sau relata [...] despre Dumnezeu şi despre lucrurile dumnezeieşti, despre sfinţii şi slujitorii lui Dumnezeu şi în ce fel este vederea lui Dumnezeu de care aceştia se bucurau în chip negrăit? Fiindcă aceasta produce mintal în inimile lor o lucrare negrăită, chiar dacă cuvântul omenesc nu ne îngăduie să spunem ceva mai mult, dacă nu este iluminat mai înainte de „lumina cunoaşterii" (*Osea* 10, 12)"[32].

Schimbarea la Faţă a lui Hristos a avut loc înaintea a doar trei martori, trei apostoli „în stare să primească" această descoperire, dar nici ei nu au văzut „zorii luminii dumnezeieşti" decât „pe cât au putut" (adică în măsura participării lor interioare la această descoperire). Cunoaştem ceva analog din vieţile sfinţilor. Astfel, când sfântul Serafim de Sarov s-a schimbat la faţă înaintea lui Motovilov, el i-a explicat că nu poate vedea această transfigurare decât pentru că participă la ea şi el însuşi într-o oarecare măsură; că n-ar fi putut să vadă lumina harului dacă n-ar fi fost el însuşi luminat. Aşa se explică şi de ce Tradiţia afirmă că sfântul evanghelist Luca a zugrăvit icoanele Fecioarei după Cincizecime. Fără această „lumină a cunoştinţei" despre care vorbeşte sfântul Simeon Noul Teolog, fără o părtăşie directă la sfinţire şi fără o mărturie concretă, nicio ştiinţă, nicio perfecţiune tehnică, niciun talent nu pot fi deajuns. Nici apostolii înşişi (care Îl vedeau totuşi constant pe Hristos şi credeau în El) nu aveau, înaintea Pogorârii Duhului Sfânt, o experienţă directă a sfinţirii prin El şi nu puteau, prin urmare, să o traducă nici în cuvânt, nici în imagine. De aceea, atât sfânta Scriptură cât şi imaginea

[32] *Ibidem*, p. 242-243.

sacră nu puteau să apară decât după Cincizecime. În facerea unei icoane, nimic nu poate înlocui experiența personală și concretă a harului. Când nu ai această experiență personală, nu poți picta icoane transmițând doar experiența celor ce au avut-o. Iată de ce, prin vocea sinoadelor și a ierarhilor ei, Biserica a rânduit să se picteze icoanele aşa cum le pictau odinioară sfinții iconografi: „Înfățişează prin culori conform Tradiției, îndeamnă sfântul Simeon al Tesalonicului; aceasta este pictura adevărată, ca şi cărțile Scripturii, iar harul dumnezeiesc se odihneşte deasupra ei, pentru că ceea ce este înfățişat este sfânt"[33]. „Înfățişează conform Tradiției", pentru că în Tradiție noi participăm la experiența sfinților iconografi, la experiența vie a Bisericii.

Aceste cuvinte, ca și hotărârile celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic, afirmă participarea imaginii la sfințenia și la slava prototipului ei: „harul lui Dumnezeu se odihneşte" deasupra imaginii pentru că „sfinții, încă de pe când erau în viață, au fost plini de Duhul Sfânt, iar la moartea lor, zice sfântul Ioan Damaschin, harul Sfântului Duh se află în chip nelipsit în sufletele lor, în trupurile lor aflate în morminte, în chipurile lor şi în sfintele lor icoane, nu în chip substanțial, ci prin har şi lucrare dumnezeiască"[34]. Harul Sfântului Duh este cel care rămâne în imagine, care „sfințeşte ochii credincioşilor", după expresia Sinodiconului Biruinței Ortodoxiei, și care vindecă bolile duhovniceşti şi trupeşti: „Cinstim sfânt Chipul Tău prin care ne-ai izbăvit din robia vrăjmaşului"; sau iarăşi: „Prin înfățişare, Tu vindeci răul nostru"[35].

Mijloacele folosite în icoană pentru a transmite această calitate duhovnicească corespund perfect stării pe care trebuie să o comunice şi care este descrisă verbal de către sfinții Părinți asceți. Este evident că harul dumnezeiesc nu este exprimabil prin niciun mijloc omenesc. Dacă ni se întâmplă în viață să întâlnim un sfânt, noi nu-i vedem sfințenia. „Lumea nu-i vede pe

---

[33] *Dialog împotriva ereziilor*, cap. XXIII, P.G. 155, 113 D.

[34] *Primul tratat...*, XIX, p. 53-54.

[35] Sărbătoarea Sfintei Fețe (16 august), slava şi cântarea a VII-a din canon.

sfinți, așa cum un orb nu vede lumina"[36]. Această sfințenie pe care nu o vedem, nu putem deci să o reprezentăm; ea nu poate fi redată nici prin cuvânt, nici prin imagine, nici prin vreun alt mijloc omenesc. În icoană ea poate fi doar indicată cu ajutorul formelor, al culorilor și al liniilor simbolice, printr-un limbaj pictural instituit de către Biserică și unit cu realismul strict istoric. De aceea icoana nu este doar o imagine ce reprezintă un anumit subiect religios, căci același subiect poate fi reprezentat în felurite moduri. Caracterul specific al icoanei constă mai cu seamă în modul reprezentării, adică în mijloacele prin care se indică starea sfințită a persoanei reprezentate.

Slujba ne spune că în icoana Schimbării la Față ne prosternăm înaintea feței Domnului care „strălucea mai tare decât soarele", căruia îi cerem să fim „iluminați" de către chipul lui Hristos (a se vedea stihirile din 16 august). În acest caz trebuie să ținem seama de faptul că, atunci când, pentru a ne instrui în domeniul duhovnicesc, Scriptura sau slujba liturgică întrebuințează comparații cu lumea sensibilă, dar acestea nu sunt decât imagini, nu descrieri corespunzătoare. Astfel, vorbind despre istorisirea Schimbării la Față a lui Hristos de către evangheliști, sfântul Ioan Damaschin îndreptățește comparația – în mod inevitabil insuficientă – a luminii dumnezeiești cu lumina soarelui, subliniind că este imposibil să înfățișezi prin mijloacele creaturii ceea ce este necreat[37]. Astfel spus, lumina materială a soarelui nu poate fi decât o *imagine* a luminii dumnezeiești, necreate, o imagine și nu mai mult de-atât.

Pe de altă parte, icoana trebuie să corespundă textelor sacre care sunt pe deplin explicite: nu este vorba despre o imagine poetică, nici despre o alegorie, ci pur și simplu despre o realitate concretă. Iar această realitate se cade să fie tradusă. Dar cum să traduci pictural această iluminare, această lumină care

---

[36] Mitropolitul Filaret al Moscovei, *Predici*, t. III, *Predica* 57 la Buna Vestire, Moscova, 1874 (în rusește).

[37] Predică la Schimbarea la Față, P.G. 94, III, 545-546; v. B. Krivochéine, *L'Enseignement ascétique et théologique de Saint Grégoire Palamas*, Semin. Kondak., VIII, Praga, 1936, p. 135.

„strălucea mai tare decât soarele", adică depăşeşte toate mijloacele de reprezentare? Prin culori? Dar ele nu sunt de ajuns nici măcar să redea lumina naturală a soarelui. Cum deci ar putea ele transpune lumina care o întrece pe aceea a soarelui?

Atât în scrierile Părinților cât şi în viețile sfinților întâlnim deseori mărturii ale unei anumite lumini care face să strălucească din interior fețele sfinților în clipele slăvirii lor supreme, aşa cum strălucea fața lui Moise când a coborât din munte, încât a trebuit să şi-o acopere cu un văl, pentru că poporul nu putea să-i îndure strălucirea (*Ieşirea* 34, 30; II *Corinteni* 3, 7- 8). Icoana traduce acest fenomen de lumină prin nimb, atribut exterior care este o indicare exactă a unui fapt bine definit al lumii spirituale. Lumina cu care străluceau fețele slăvite ale sfinților, şi care le învăluie capul are, fireşte, o formă sferică. „Închipuiți-vă, zice Motovilov, vorbind despre schimbarea la față a sfântului Serafim de Sarov, în mijlocul soarelui, în lucirea cea mai puternică a razelor amiezii, fața unui om care vă vorbeşte"[38]. Evident, este imposibil să se reprezinte ca atare această lumină, singurul mijloc de a o traduce pictural fiind să se figureze un disc, ca o secțiune, ca să spunem aşa, prin această sferă luminoasă. Nu este vorba despre aşezarea unei cununi deasupra capului unui sfânt, cum se face adesea în imaginile catolice, unde această cunună rămâne într-un fel exterioară; este vorba despre indicarea strălucirii feței. Nimbul nu este o alegorie, ci expresia simbolică a unei realități autentice şi concrete. El este un atribut indispensabil al icoanei; indispensabil, dar nu suficient. Într-adevăr, el nu serveşte doar la exprimarea sfințeniei creştine. Şi păgânii îi reprezentau uneori pe zeii lor cu nimburi, ca şi pe împărați, fără îndoială pentru a sublinia originea divină a acestora[39]. Deci nu nimbul distinge icoana de celelalte imagini: el nu este decât un

[38] I. Gorianoff, *Séraphin de Sarov*, p. 209.

[39] De ce ordin este această lumină la păgâni, n-am putea să spunem. Pe de o parte Biserica recunoaşte o revelația parțială în afara ei şi putem conchide de aici că taina luminii necreate putea, într-o oarecare măsură, să fie revelată păgânilor. Pe de altă parte, scrierile Părinților ne dezvăluie că acest fenomen al luminii poate avea şi o origine demonică, căci şi diavolul îmbracă uneori trăsăturile unui înger de lumină.

atribut iconografic, o expresie exterioară a sfinţeniei, o mărturie a luminii[40]. Dar chiar dacă se întâmplă ca nimbul să fie şters, să nu se mai vadă deloc, o icoană rămâne totuşi o icoană şi se distinge net de orice altă imagine: prin toate formele şi prin toate culorile ei, ea ne arată, în mod simbolic, fireşte, starea lăuntrică a omului a cărui faţă „străluceşte mai tare decât soarele". Această stare de desăvârşite interioară este inexprimabilă, într-atâta încât Părinţii şi autorii ascetici o caracterizează doar ca pe o linişte absolută. Totuşi, acţiunea acestei iluminări a naturii umane şi în mod deosebit a trupului, poate fi, într-o oarecare măsură, descrisă şi reprezentată indirect. Sfântul Simeon Noul Teolog recursese la imaginea focului care se uneşte cu fierul. Alţi asceţi ne-au lăsat descrieri mai concrete. „Când rugăciunea este sfinţită de harul dumnezeiesc [...], sufletul întreg este atras spre Dumnezeu printr-o putere de necunoscut, care antrenează odată cu ea şi trupul [...]. În omul născut la viaţa cea nouă, nu doar sufletul sau inima, ci şi trupul se umple de mângâiere şi de fericire duhovnicească: bucuria Dumnezeului cel viu"[41]. Sau iarăşi: „Rugăciunea neîncetată şi învăţătura prin Scriptura cea dumnezeiască deschid ochii duhovniceşti ai inimii, care Îl văd pe Regele puterilor şi este atunci o mare bucurie, iar dorinţa după Dumnezeu se aprinde cu putere în suflet; atunci trupul este deopotrivă preschimbat prin lucrarea Duhului, iar omul întreg devine duhovnicesc"[42].

Altfel spus, când starea obişnuită de împrăştiere, „gândurile şi senzaţiile care vin din natura căzută" sunt înlocuite în om de o rugăciune concentrată şi când omul este iluminat de harul Duhului Sfânt, fiinţa umană întreagă este ca topită într-un avânt unic spre Dumnezeu. Natura umană întreagă se înalţă duhovniceşte şi atunci, după expresia sfântului Dionisie Areopagitul, „tot

---

[40] Cu totul altceva este când vedem în anumite imagini un fel de nimb pătrat. Era cândva un mod de a indica faptul că personajul fusese înfăţişat în timpul vieţii.

[41] Episcopul Ignatie Briancianinov, *Eseu ascetic*, t. I (în ruseşte).

[42] „Povestire foarte folositoare despre Avva Filimon", 3, *Filocalia*, III, Moscova, 1888, p. 397 (în ruseşte).

ce era în el dezordine, se ordonează; ceea ce era inform, capătă formă, iar viața lui [...] se umple de lumină"[43]. Atunci „pacea lui Dumnezeu care covârşeşte orice minte" (*Filipeni* 4, 7) rămâne în om, această pace care caracterizează prezența lui Dumnezeu Însuşi. „Din vremea lui Moise şi a lui Ilie, afirmă sfântul Macarie cel Mare, când Dumnezeu li se arăta, o mulțime de trâmbițe şi de puteri mergeau înainte şi slujeau măreției lui Dumnezeu; dar venirea Domnului Însuşi se deosebea şi se manifesta [...] prin pace, linişte şi calm. Căci este scris: „va fi adiere de vânt lin şi acolo va fi Domnul" (III *Regi* 19, 12). Aceasta arată că prezența Domnului constă în pace şi în armonie"[44]. Rămânând creatură, omul devine dumnezeu după har. Trupul omului, ca şi sufletul lui, participă aşadar la viața dumnezeiască. Această participare nu îl schimbă fizic: „Ceea ce vedem nu se schimbă, zice sfântul Grigorie de Nyssa; un bătrân nu devine adolescent, ridurile nu se şterg. Ceea ce este înnoit este ființa lăuntrică, pângărită de păcat şi îmbătrânită de relele obiceiuri. Această ființă revine la nevinovăția copilărească"[45]. Altfel spus, trupul îşi păstrează structura şi însuşirile biologice, ca şi trăsăturile caracteristice ale aspectului exterior al fiecărui om. Nimic nu se pierde, totul se schimbă, iar trupul întreg unit cu harul este luminat prin unirea lui cu Dumnezeu. „Duhul Sfânt unindu-se cu intelectul, zice sfântul Antonie cel Mare [...], îl învață să țină trupul în ordine, trupul întreg, din cap până-n picioare: ochii, ca să privească cu curăție; urechile, ca să asculte în pace [...]; limba, ca să nu grăiască decât binele; mâinile, ca să se pună în mişcare numai pentru a fi ridicate în rugăciune şi pentru a împlini fapte de milă [...]; pântecele, ca să se păstreze în limitele de hrană şi de băutură rânduite [...]; picioarele, ca să meargă drept în voia lui Dumnezeu [...]. În felul acesta, tot trupul se obişnuieşte cu binele şi se transformă, supunându-se puterii Duhului Sfânt,

[43] *Ierarhia bisericească*, cap. II, III, trad. fr. de M. de Gandillac, Paris, 1943, p. 261.

[44] *Filocalia*, I, Moscova, 1877, p. 192 (în ruseşte).

[45] Citat după G. Florovsky, *Părinții secolelor IV- V*, Westmead, 1972, p. 171 (în limba rusă).

în aşa fel încât sfârşeşte prin a participa într-o oarecare măsură la aceste proprietăți ale trupului duhovnicesc pe care are să le primească la învierea drepților"[46].

Pasajele patristice citate sunt tot atâtea icoane verbale, iar aceasta până şi în detaliile pe care ni le transmite învățătura sfântului Antonie cel Mare. De aceea ele au o importanță capitală pentru subiectul nostru. Lucrarea harului divin asupra trupului omenesc, cu deosebire asupra organelor de simț, aşa cum o descrie sfântul Antonie prin cuvânt, ne este arătată prin icoană. Analogia dintre descrierea verbală şi imagine este evidentă până acolo încât ea ne conduce la o concluzie foarte limpede: ne aflăm aici în fața unității ontologice a experienței ascetice a ortodoxiei şi a icoanei ortodoxe. Această experiență şi rezultatul ei, descrise de către asceții ortodocşi, sunt tocmai ceea ce ne este arătat în icoană şi transmis prin ea. Cu ajutorul culorilor, al formelor şi al liniilor, cu ajutorul realismului simbolic, limbaj pictural unic în felul lui, ne este dezvăluită lumea duhovnicească a omului devenit templu al lui Dumnezeu. Ordinea şi pacea interioară despre care mărturisesc sfinții Părinți sunt transmise în icoană prin pacea şi armonia exterioară: întreg trupul sfântului, toate amănuntele, până şi părul şi ridurile, veşmântul şi tot ceea ce îl înconjoară, totul este unificat, adus la armonia supremă. Este o manifestare vizibilă a victoriei asupra divizării şi a haosului interior al omului şi, prin om, asupra divizării şi a haosului în care se află omenirea şi lumea.

Aceste amănunte cu un aspect neobişnuit, mai cu seamă organele de simț pe care le vedem în icoană, aceşti ochi fără luciu, aceste urechi cu o formă deseori bizară, toate acestea nu sunt înfățişate în mod naturalist, şi nu din cauză că iconograful nu ar fi putut să le înfățişeze aşa cum le vede în natură, ci pentru că, aşa cum sunt în natură, ele nu ar avea niciun sens şi nu ar corespunde la nimic. Rolul lor în icoană nu este de a ne apropia de ceea ce vedem în natură, ci de a arăta că suntem în fața unui trup care percepe ceea ce scapă percepției obişnuite a omului:

---

[46] *Filocalia*, I, p. 21 (în ruseşte).

un trup care percepe nu doar lumea fizică, ci şi lumea duhovnicească. Acest lucru este ilustrat bine de întrebările pe care le adresa cu insistență sfântul Serafim de Sarov lui Motovilov schimbându-se la față înaintea lui: „Ce vedeți?"; „Ce simțiți?" etc. Or, lumina pe care o vedea Motovilov, parfumul pe care îl respira, căldura pe care o simțea, nu erau de ordin fizic. Simțurile lui percepeau în acel moment acțiunea harului în lumea fizică ce-l înconjura. Acest mod ne-naturalist de a reprezenta în icoană organele de simț traduce surzenia şi lipsa de reacție față de manifestările lumii, nepătimirea, detaşarea de orice excitație şi, din contră, receptivitatea lumii duhovniceşti, la care se ajunge prin sfințenie. Icoana ortodoxă este exprimarea prin imagine a acestei cântări din Sâmbăta Mare: „Să tacă tot trupul omenesc [...] şi să lepede tot gândul pământesc". Aici totul este supus armoniei generale care exprimă, repetăm, pacea şi buna rânduială, armonia interioară. Căci nu există dezordine în Împărăția lui Dumnezeu. „Dumnezeu este Dumnezeul păcii şi al rânduielii" afirmă, parafrazându-l pe sfântul Pavel, o cateheză atribuită sfântului Simeon Noul Teolog[47].

Astfel, icoana ne arată starea slăvită a sfântului, chipul lui transfigurat, veşnic. Dar ea este făcută pentru noi; trebuie deci să ne fie evident că în limbajul ei cifrat, icoana ni se adresează, tot aşa cum pasajele citate din sfinții Părinți nu privesc numai practica ascetică a călugărilor, ci şi pe toți credincioşii, căci dobândirea harului Duhului Sfânt este sarcina încredințată oricărui membru al Bisericii. În calitate de manifestare picturală a experienței ascetice a ortodoxiei, icoana are o importanță educativă capitală şi în aceasta constă țelul esențial al artei sacre. Rolul ei constructiv nu stă numai în învățarea adevărurilor credinței creştine, ci şi în formarea omului întreg.

Conținutul icoanei constituie aşadar o veritabilă îndrumare spirituală a vieții creştine şi îndeosebi a rugăciunii: icoana ne arată atitudinea pe care trebuie să o avem în rugăciune, pe de o parte față de Dumnezeu, pe de altă parte, față de lumea care

---

[47] Cateheză atribuită Sfântului Simeon Noul Teolog, ed. rusă, *Predica* 15, Moscova, 1892, p. 143.

ne înconjoară. Rugăciunea este o convorbire cu Dumnezeu; de aceea este nevoie pentru ea de lipsa patimilor, de surzenie şi de neacceptarea stimulilor exteriori ai lumii. „Astfel, fraților, zice sfântul Grigorie Teologul, să nu săvârşim în chip neevlavios ceea ce este sfânt, în chip netrebnic ceea ce este sublim, în chip necuviincios ceea ce este cuviincios şi, scurt vorbind, în chip pământesc ceea ce este duhovnicesc [...]. La noi, totul este duhovnicesc: fapta, mişcarea, dorința, cuvintele, chiar şi mersul şi hainele, chiar şi gestul, pentru că mintea *(nous)* se întinde la toate şi îl modelează în toate pe om după Dumnezeu; astfel că veselia noastră este şi ea duhovnicească şi solemnă"[48]. Acesta este lucrul pe care ni-l arată icoana. O îndrumare rațională a simțurilor noastre este indispensabilă, căci prin ele intră smintelile în sufletul omenesc: „Curăția inimii omului se tulbură din pricina mişcării dezordonate de imagini care intră şi ies prin simțuri: vederea, auzul, pipăitul, gustul, mirosul, ca şi prin cuvânt", spune sfântul Antonie cel Mare[49]. Părinții socotesc cele cinci simțuri porți ale sufletului, ca să spunem aşa: „Închide toate porțile sufletului tău, adică simțurile tale, învață sfântul Isaia, şi veghează asupra lor cu grijă, pentru ca nu cumva sufletul să iasă şi să rătăcească afară prin ele, nici lucruri sau cuvinte din lume să nu inunde sufletul". Rugându-ne dinaintea unei icoane sau pur şi simplu privind-o, avem în fața ochilor o aducere aminte constantă a ceea ce mărturiseşte sfântul Isaia: „Cel ce crede că trupul său va învia în ziua Judecății trebuie să-l păstreze fără pată şi curat de orice murdărie şi de orice viciu"[50]. Aceasta pentru ca, în rugăciune cel puțin, să închidem porțile sufletului nostru şi să ne silim să învățăm şi trupul nostru (aşa cum sfântul din icoană l-a învățat pe al său) să se păstreze în rânduială în şi prin harul Duhului Sfânt: ca ochii noştri „să privească cu curăție", urechile „să audă în pace" etc., şi ca inima noastră „să nu nutrească gânduri viclene". Astfel, Biserica se străduieşte să ne ajute prin imagine să rezidim firea noastră viciată de păcat.

---

[48] *Cuvântarea XI* adresată sfântului Grigorie de Nyssa, P.G. 35, 840 A.
[49] *Filocalia* I, p. 122 (în limba rusă).
[50] Avva Isaia în *Filocalia* I, p. 33.

În domeniul ascetic, cel al rugăciunii, Părinții caracterizează experiența duhovnicească ortodoxă prin imaginea „porții celei strâmte, care conduce spre viață" (*Matei* 5, 14). Este ca şi cum omul ar sta la începutul unui drum care, în loc să se piardă în spațiu, se deschide spre un infinit de plinătate. O poartă care dă înspre viața dumnezeiască se deschide astfel în fața creştinului. Sfântul Macarie cel Mare, ca mulți alți autori ascetici, vorbeşte astfel despre suişul duhovnicesc: „Porți se deschid, zice el [...], iar omul intră înlăuntrul multor lăcaşuri; şi pe măsură ce intră, alte porți se deschid înaintea lui [...] şi el se îmbogățeşte: iar în măsura în care se îmbogățeşte, noi minuni îi sunt arătate"[51]. O dată angajat pe calea care duce la poarta cea strâmtă, omul vede deschizându-se înaintea lui posibilități şi perspective fără sfârşit, iar calea lui, departe de a se îngusta, devine din ce în ce mai largă. Dacă la început este un simplu punct în inima noastră, pornind de la acest punct, toată perspectiva noastră are să se inverseze. Acesta este sensul cuvântului *metanoia*.

Icoana este deci o cale de urmat şi un mijloc totodată; ea însăşi este rugăciune. Ea ne dezvăluie direct, vizibil, această eliberare de patimi despre care ne vorbesc Părinții; ea ne învață „să postim cu ochii", după expresia sfântului Dorotei[52]. Şi, într-adevăr, este cu neputință „să posteşti cu ochii" în fața oricărei alte imagini, fie ea non-figurativă sau o pictură cu subiect. Numai icoana ne poate arăta ce însemnă acest „post al ochilor" şi ce ne permite el să dobândim.

Scopul icoanei nu este deci de a provoca, nici de a exalta în noi un simțământ uman natural. Ea nu este „emoționantă", sentimentală. Scopul ei este să conducă înspre transfigurare toate sentimentele noastre, mintea noastră şi toate celelalte aspecte ale naturii noastre, despuindu-le de orice exaltare care nu ar putea fi decât nesănătoasă şi dăunătoare. Ca şi îndumnezeirea pe care o transpune, ea nu suprimă nimic din ceea ce este omenesc: nici elementul psihologic, nici diversele caracteristici ale

[51] *Filocalia* I, p. 230.
[52] *Învățături şi povețe folositoare pentru suflet*, ed. a VII-a, Optina, 1895, p. 186 (în ruseşte).

omului în lume. Astfel, icoana unui sfânt ne arată activitatea lui pământească, din care el a ştiut să facă o lucrare duhovnicească, fie ea o activitate bisericească, ca aceea a unui episcop sau a unui călugăr, fie una lumească, de pildă a unui prinţ, a unui ostaş sau a unui medic. Dar, ca şi în Evanghelie, toată această încărcătură de fapte, de gânduri, de cunoştinţe, de sentimente umane, este reprezentată în contact cu lumea divină, iar acest contact purifică totul şi mistuie tot ceea ce nu poate fi altfel curăţit. Fiecare manifestare a firii omeneşti, fiecare fenomen al vieţii noastre se iluminează, se limpezeşte, îşi capătă adevăratul sens şi adevăratul loc.

Aşa cum Îl înfăţişăm pe Dumnezeu-Omul asemănător nouă în toate *afară de păcat*, la fel îl înfăţişăm şi pe sfânt ca pe o persoană eliberată de păcat. După sfântul Maxim Mărturisitorul, „ca şi trupul lui Hristos, şi trupul nostru se eliberează de stricăciunea păcatului. Căci, aşa cum Hristos era fără de păcat după trupul Său şi după sufletul Său ca Om, tot aşa şi noi, care credem în El şi am fost îmbrăcaţi în El de Duhul, putem, prin voinţa noastră, să fim în El fără de păcat"[53]. Icoana ne arată tocmai trupul unui om sfânt, „asemenea trupului slavei Sale" (*Filipeni* 3, 21), un trup eliberat de stricăciunea păcatului şi care „este părtaş într-o oarecare măsură la aceste însuşiri ale trupului duhovnicesc pe care trebuie să le primească la învierea drepţilor".

Arta sacră ortodoxă este o expresie vizibilă a dogmei transfigurării. Transfigurarea omului este înţeleasă şi transmisă aici ca o realitate obiectivă bine definită, în acord cu învăţătura ortodoxă; ceea ce ne este arătat nu este o interpretare individuală, nici o concepţie abstractă ori mai mult sau mai puţin deteriorată, ci un adevăr propovăduit de Biserică.

Culorile icoanei traduc culoarea trupului omenesc, însă nu carnaţia naturală, ceea ce, cum am văzut, pur şi simplu nu corespunde sensului icoanei ortodoxe. Este vorba despre mult mai mult decât despre redarea frumuseţii fizice a trupului omenesc. Aici frumuseţea este curăţia spirituală, frumuseţea lăuntrică,

---

[53] *Capete active şi contemplative*, cap. LXVII, *Filocalia* III, p. 263 (în ruseşte).

după cuvintele sfântului Petru: „[Podoaba voastră] să fie omul cel tainic al inimii, podoabă a duhului blând şi liniştit, care este de mare preț înaintea lui Dumnezeu" (I *Petru* 3, 4). Este frumusețea comuniunii pământescului şi a cerescului. Această frumusețe-sfințenie al cărei izvor este Duhul Sfânt, asemănarea dumnezeiască dobândită de către om, este ceea ce ne arată icoana. Ea traduce în limbajul ei lucrarea harului care, după expresia sfântului Grigorie Palama, „zugrăveşte în noi, peste ceea ce este după chipul lui Dumnezeu, ceea ce este după asemănarea dumnezeiască, aşa încât [...] ne preschimbăm în asemănarea Lui"[54].

Rațiunea de a fi a icoanei şi valoarea ei nu constau aşadar în frumusețea ei ca obiect, ci în ceea ce reprezintă ea: o imagine a frumuseții-asemănare dumnezeiască.

Este deci de înțeles şi că lumina icoanei care ne iluminează nu este sclipirea naturală a fețelor redată prin culori; este harul dumnezeiesc, lumina trupului curățit şi fără de păcat. Această lumină a trupului sfințit trebuie să fie înțeleasă nu doar ca un fenomen spiritual, nici ca un fenomen doar fizic, ci ca amândouă împreună, o revelație a trupului duhovnicesc ce va să vină[55].

---

[54] *Filocalia* V, Moscova, 1889, p. 300-301, „Către monahia Xenia, despre virtuți şi patimi", p. 38 (în ruseşte).

[55] Aşa se face că problema reprezentării trupului omenesc nu s-a pus niciodată în ortodoxie aşa cum s-a pus în catolicismul roman după decizia Conciliului Tridentin (sesiunea a 25-a): „Sfântul Conciliu vrea să se evite orice impuritate, să nu se dea imaginilor farmece provocatoare...". Această „impuritate" ce trebuia evitată, era corpul omenesc. Primul lucru pe care l-au făcut autoritățile eclesiastice romane a fost să interzică reprezentarea trupului gol în arta religioasă. O adevărată vânătoare de nudități a început. Din porunca papei Paul al IV-lea, personajele Judecății de apoi a lui Michelangelo au fost învelite. Papa Clement al VIII-lea, renunțând la jumătățile de măsură, a vrut să şteargă toată fresca şi nu a fost oprit decât de o rugăminte scrisă a Academiei „Sfântul Luca". Charles Borromée, care întrupa spiritul Conciliului Tridentin, a făcut să dispară pretutindeni unde a întâlnit reprezentarea trupului gol; s-au distrus tablouri şi statui care păreau prea puțin pudice (v. E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, p. 2). Până şi pictorii îşi ardeau propriile opere. În Biserica Ortodoxă, caracterul însuşi al artei exclude o atare situație.

Veşmântul, păstrându-şi particularităţile şi învăluind trupul într-un mod perfect logic, este înfăţişat în aşa fel încât să nu disimuleze starea slăvită a sfântului; el subliniază lucrarea omului şi devine, într-o oarecare măsură, imaginea veşmântului său de slavă, a „veşmântului nestricăciunii". Experienţa ascetică, sau mai degrabă rezultatul ei, îşi găseşte şi aici expresia exterioară în severitatea formelor adesea geometrice, în cea a luminilor şi în liniile cutelor. Ele încetează să fie dezordonate, îşi schimbă aspectul, capătă un ritm şi o ordine supuse armoniei generale a imaginii. Sfinţenia trupului omenesc se împărtăşeşte, într-adevăr, veşmântului său. Ştim că faptul de a atinge hainele lui Hristos, ale Fecioarei, ale apostolilor, ale sfinţilor, aducea vindecare celor ce credeau. Este de ajuns să amintim întâmplarea evanghelică cu femeia cu scurgere de sânge sau vindecările ce se săvârşeau prin hainele sfântului Pavel (*Faptele Apostolilor* 19, 12).

Ordinea interioară a omului reprezentat în icoană este oglindită în chip firesc în atitudinea şi în veşmintele lui: sfinţii nu gesticulează; ei stau în faţa lui Dumnezeu în rugăciune, iar fiecare din mişcările lor şi însăşi atitudinea trupului lor îmbracă un caracter sacramental, hieratic. În general sunt întorşi cu faţa spre privitor. Această trăsătură caracterizează arta creştină încă de la naşterea ei. Sfântul este prezent acolo, în faţa noastră, şi nu undeva în spaţiu; adresându-i rugăciunea noastră, trebuie să îl vedem faţă către faţă. Aici se află, fără îndoială, raţiunea faptului că sfinţii nu se reprezintă aproape niciodată din profil, în afară de câteva excepţii, în compoziţiile complicate în care sunt întorşi spre centru. Profilul întrerupe într-o oarecare măsură contactul direct; el este ca un început de absenţă. Nu se reprezintă deci din profil decât persoanele care nu au dobândit sfinţenia, ca magii sau păstorii din icoana naşterii, de exemplu.

Este propriu sfinţeniei să sfinţească ceea ce o înconjoară; îndumnezeirea omului se comunică în preajma lui. Sunt premisele transfigurării lumii. Căci în om şi prin om se realizează şi se manifestă participarea creaturii la viaţa divină veşnică. Aşa cum creatura a căzut prin căderea omului, prin îndumnezeirea omului ea este salvată, căci „făptura a fost supusă deşertăciunii

– nu de voia ei, ci din cauza aceluia care a supus-o – cu nădejde, pentru că şi făptura însăşi se va izbăvi din robia stricăciunii, ca să fie părtaşă la libertatea măririi fiilor lui Dumnezeu" (*Romani* 8, 20-21). Avem o indicație care marchează începutul restabilirii unității în făptura căzută; este petrecerea lui Hristos în pustie: „Şi era împreună cu fiarele şi îngerii Îi slujeau" (*Marcu* 1, 13). În Dumnezeu-Omul Iisus Hristos se adună creaturile pământeşti şi creaturile cereşti menite să devină creația cea nouă. Acest gând al unificării în pace a creației întregi străbate, şi încă în chip vădit, toată iconografia ortodoxă[56]. Unirea în Dumnezeu a tuturor făpturilor, începând cu îngerii şi până la creaturile inferioare, acesta este universul reînnoit ce va să vie, care în icoană este opus discordiei generale, împărăției prințului acestei lumi. Armonia şi pacea restabilite, Biserica îmbrățişând lumea întreagă, aceasta este ideea centrală a artei ortodoxe, idee care domină atât arhitectura cât şi pictura[57]. Iată de ce vedem în icoană că tot ceea ce îl înconjoară pe sfânt îşi schimbă înfățişarea. Lumea care îl înconjoară pe om – purtătoare şi vestitoare a revelației divine – devine aici o imagine a lumii viitoare, transfigurate, reînnoite: totul îşi pierde aspectul obişnuit de dezordine, totul capătă o ordine armonioasă: oamenii, peisajul, animalele, arhitectura. Tot ceea ce îl înconjoară pe sfânt se pliază cu el pe o ordine ritmică, totul oglindeşte prezența divină, apropiindu-se – şi apropiindu-ne – de Dumnezeu. Pământul, lumea vegetală, lumea animală, sunt reprezentate în icoană nu pentru a ne apropia de ceea ce vedem mereu în jurul nostru, adică de lumea căzută în starea ei stricăcioasă, ci pentru a ne arăta participarea acestei lumi la îndumnezeirea omului. Acțiunea sfințeniei asupra lumii create în întregul ei, cu deosebire asupra animalelor sălbatice, este o trăsătură ce caracterizează adesea

---

[56] Ea este în chip deosebit subliniată în anumite icoane care revelează sensul cosmic al imaginii sacre, ca de pildă „Toată suflarea să laude pe Domnul...", sau „De tine se bucură, ceea ce eşti plină de dar, toată făptura", şi altele.

[57] E. Trubețkoy, *Sensul vieții*, Berlin, 1922, p. 71-72 (în ruseşte).

viețile sfinților[58]. Epifanie, ucenic şi biograf al sfântului Serghie de Radonej, comentează astfel atitudinea fiarelor sălbatice față de sfânt: „nimeni să nu se mire de aceasta, ştiind că atunci când Dumnezeu locuieşte într-un om şi când Duhul Sfânt odihneşte întru el, totul i se supune lui ca şi lui Adam înainte de cădere". Istoria vieții sfântului Isaac Sirul ne spune că animalele care veneau la el simțeau în el mirosul pe care îl avea Adam înainte de cădere. De aceea, când sunt reprezentate animale în icoană, ele au un aspect neobişnuit: păstrându-şi trăsăturile caracteristice ale fiecărei specii, ele îşi pierd înfățişarea obişnuită. Acest lucru ar putea părea o bizarerie sau o stângăcie, dacă nu am înțelege limbajul iconografilor care fac aici aluzie la misterul paradisiac, inaccesibil nouă acum.

Cât despre arhitectura reprezentată în icoană, deşi supunându-se armoniei generale, ea joacă un rol aparte. Ca şi peisajul, ea precizează locul în care se derulează evenimentul: o biserică, o casă, un oraş. Dar edificiul (ca de pildă peştera Naşterii sau cea a Învierii) nu cuprinde niciodată scena: el îi foloseşte numai drept fundal, aşa încât ea se petrece nu *în* edificiu, ci *în fața* lui. Este pentru că înțelesul însuşi al evenimentelor pe care le arată icoanele nu se limitează la locul lor istoric, tot aşa cum, manifestate în timp, ele depăşesc momentul în care au loc. Abia începând cu secolul al XVII-lea iconografii, sub influența artei occidentale, au început să reprezinte scene care se petreceau în interiorul unei clădiri. Arhitectura este legată de figurile omeneşti prin sensul general al imaginii şi prin compoziție, dar legătura logică uneori lipseşte de-a dreptul. Dacă vom compara reprezentarea trupului omenesc în icoană şi felul de a reprezenta arhitectura, vom vedea o mare diferență: trupul omenesc, deşi figurat într-un mod care nu este naturalist, este totuşi (cu foarte rare excepții) cât se poate de logic; totul este la locul lui. La fel şi veşmintele: modul în care sunt tratate, în care cad pliurile, este perfect logic. Dar arhitectura sfidează cel mai adesea orice

[58] De exemplu, cele ale sfinților Isaac Sirul, Maria Egipteanca, Sava cel Sfințit, Serghie de Radonej, Serafim de Sarov, Pavel de Obnorsk şi ale multor altora.

logică umană, atât prin forme cât şi în detalii. Dacă punctul de plecare îi sunt formele arhitecturale reale, proporţiile sunt absolut neglijate; uşile şi ferestrele nu sunt la locul lor şi, de altfel, sunt cu desăvârşire inutilizabile, din cauza dimensiunilor lor în raport cu personajele etc. Opinia curentă vede în arhitectura icoanei o îngrămădire de forme bizantine şi antice, datorate unui ataşament orb al iconografilor faţă de aceste forme, care sunt acum de neînţeles. Dar adevăratul înţeles al acestui fenomen este că fapta reprezentată transcende logica raţionalistă a oamenilor, legile vieţii pământeşti. Arhitectura (fie ea antică, bizantină sau rusească) este elementul icoanei care îngăduie cel mai bine să fie arătat acest lucru. Ea este aranjată cu o anumită „nebunie în Hristos" picturală, în contradicţie totală cu „spiritul de greutate". Această fantezie arhitecturală deconcertează sistematic raţiunea, o repune la locul ei şi subliniază caracterul metalogic al credinţei[59].

Caracterul straniu şi neobişnuit al icoanei este acelaşi cu cel al Evangheliei. Căci Evanghelia este o adevărată provocare la adresa oricărei ordini, a oricărei înţelepciuni a lumii. „Pierde-voi înţelepciunea înţelepţilor şi ştiinţa celor învăţaţi voi nimici-o", zice Domnul prin gura profeţilor Săi, pe care o citează Sfântul Pavel (I *Corinteni* 1, 19). Evanghelia ne cheamă la viaţa în Hristos, iar icoana o înfăţişează. De aceea ea foloseşte deseori forme anormale şi şocante, aşa cum şi sfinţenia cere câteodată forme extreme, care par nebunie în ochii lumii, precum sfinţenia nebunilor în Hristos: „Se spune că sunt nebun, zicea unul dintre ei, dar fără nebunie nu se intră în Împărăţia lui Dumnezeu [...]. Ca să trăieşti după Evanghelie, trebuie să fii nebun. Cât timp oamenii vor fi rezonabili şi cu mintea aşezată, Împărăţia lui

[59] Caracterul alogic al arhitecturii a persistat până la decadenţa icoanei (sfârşitul secolului al XVI-lea – începutul secolului al XVII-lea), când a început să se piardă înţelegerea limbajului iconografic. Începând cu acest moment, arhitectura a devenit logică şi proporţionată. Şi, ceea ce este curios, tocmai în acest moment întâlnim îngrămădiri realmente fantastice de forme arhitecturale.

Dumnezeu nu va veni pe pământ"[60]. Nebunia în Hristos şi formele uneori provocatoare ale icoanelor exprimă aceeaşi realitate evanghelică. Iar universul pe care ni-l arată icoana este acela în care domnesc nu categoriile raționale, nu morala omenească, ci harul dumnezeiesc. De aici hieratismul icoanei, simplitatea ei, majestatea şi calmul ei; de aici ritmul liniilor ei, bucuria culorilor ei. Ea reflectă efortul ascezei şi bucuria victoriei. Este truda transformată în „bucurie a Dumnezeului celui viu". Este ordinea nouă în noua creație.

Lumea pe care o vedem în icoană nu seamănă aşadar cu banalitatea cotidiană. Lumina divină pătrunde totul, şi de aceea personajele şi obiectele nu sunt luminate dintr-o parte sau dintr-alta de către o sursă de lumină. Ele nu proiectează umbre – nu există aşa ceva în Împărăția lui Dumnezeu, unde totul se scaldă în lumină. În limbajul tehnic al iconografilor se numeşte lumină însuşi fondul icoanei. Vom vorbi despre asta mai încolo.

Am încercat să arătăm în expozeul nostru că, aşa cum simbolismul primelor veacuri creştine era un limbaj comun întregii Biserici, şi icoana este un limbaj comun ansamblului Bisericii, pentru că ea exprimă învățătura ortodoxă comună, experiența ascetică ortodoxă comună şi liturghia ortodoxă comună. Imaginea sacră a exprimat întotdeauna revelația Bisericii, oferind-o într-o formă vizibilă poporului credincios; aşezându-i-o în fața ochilor ca pe un răspuns la întrebările lui, ca o învățătură şi o îndrumare, ca pe o sarcină de împlinit, ca pe o prefigurare şi o arvună a Împărăției lui Dumnezeu. Revelația dumnezeiască şi acceptarea ei de către om constituie aceeaşi lucrare în două sensuri, ca să spunem aşa. Apocalipsa şi gnoza – calea revelației şi cea a cunoaşterii – corespund una celeilalte: Dumnezeu Se coboară şi se revelează omului; omul Îi răspunde lui Dumnezeu ridicându-se, punându-şi viața în acord cu revelația primită. În imagine el primeşte revelația, iar prin imagine el răspunde acestei revelații, în măsura în care participă la ea. Altfel spus, icoana este o mărturie vizibilă atât a coborârii lui Dumnezeu la

[60] Arhimandritul Spiridon, *Mes missions en Sibérie*, trad. fr. P. Pascal, Edit. du Cerf, Paris, 1950, p. 39 - 40.

om cât şi a avântului omului spre Dumnezeu. Aşa cum cuvântul şi cântarea Bisericii ne sfinţesc sufletul prin mijlocirea auzului, potrivit Sfinţilor Părinţi imaginea îl sfinţeşte prin mijlocirea văzului, cel dintâi dintre simţuri. „Luminătorul trupului este ochiul, spune Domnul, de va fi ochiul tău curat, tot trupul tău va fi luminat" (*Matei* 6, 22). Prin cuvânt şi prin imagine, slujba liturgică ne sfinţeşte simţurile. Expresie a chipului şi a asemănării divine restabilite în om, icoana este un element dinamic şi constructiv al cultului[61]. Pentru aceea Biserica, prin hotărârea celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic, porunceşte să se aşeze icoanele „deopotrivă cu imaginile preacinstitei cruci, izvorul vieţii, în toate bisericile lui Dumnezeu, pe vasele şi pe veşmintele sfinte, pe pereţi, pe scânduri, în case şi pe drumurile publice". Ea vede deci în icoană unul dintre mijloacele care pot şi trebuie să ne permită să ne realizăm vocaţia, adică să dobândim asemănarea cu Prototipul nostru dumnezeiesc, să îndeplinim în toată viaţa ceea ce ne-a fost descoperit şi transmis de către Dumnezeu-Omul. Sfinţii sunt puţini, dar sfinţenia este o sarcină încredinţată tuturor oamenilor, iar icoanele sunt puse pretutindeni ca un model al acestei sfinţenii, ca o revelare a sfinţeniei lumii ce va să vină, un plan şi un proiect al transfigurării cosmice. Pe de altă parte, cum harul dobândit de către sfinţi de-a lungul vieţii lor rămâne neîmpuţinat în imaginile lor[62], aceste imagini sunt puse pretutindeni pentru a sfinţi lumea prin harul care le este propriu. Icoanele sunt ca nişte jaloane pe drumul nostru înspre creaţia cea nouă pentru ca, după cuvântul sfântului Pavel, „privind slava Domnului, să ne prefacem în acelaşi chip" (II *Corinteni* 3, 18).

Oamenii care au cunoscut sfinţirea din experienţă proprie au creat imagini care îi corespund şi care constituie realmente o „descoperire şi o dovedire a ceea ce era ascuns", după cuvintele sfântului Ioan Damaschin, aşa cum oarecând cortul sfânt

[61] Ea este departe de a fi pur şi simplu conservatoare şi de a juca doar un rol pasiv, cum cred anumiţi observatori din afară.

[62] Sfântul Ioan Damaschin, *Primul tratat în apărarea...*, cap. XIX, P.G. 94 I, 1249 CD.

construit după indicațiile lui Moise descoperea ceea ce îi fusese arătat în munte. Nu numai că aceste imagini îi dezvăluie omului un univers transfigurat, dar îi îngăduie să şi participe la el. Se poate spune că icoana este pictată după natură, dar cu ajutorul simbolurilor, pentru că natura pe care o reprezintă ea nu este reprezentabilă nemijlocit. Este lumea care nu va fi pe deplin revelată decât la cea de a doua venire a Domnului.

Am expus până aici conținutul icoanei ca expresie a dogmei şi ca rod al experienței spirituale ortodoxe de-a lungul perioadei dezbaterilor hristologice din istoria Bisericii, conținut pus în lumină de către Părinți şi sinoade, mai cu seamă prin dogma cinstirii icoanelor.

Vom expune acum într-o manieră succintă cum s-a dezvoltat şi precizat conținutul icoanei prin limbajul ei pictural clasic, şi vom studia rolul pe care l-a jucat icoana în decursul veacurilor care au urmat, inclusiv în epoca noastră.

10

Perioada post-iconoclastă

Este semnificativ faptul că bătălia pentru imagine se situează în istoria Bisericii la granița a două perioade în care s-a formulat câte un aspect al dogmei întrupării; între aceste două perioade, dogma cinstirii icoanelor este ca o bornă orientată înspre ambele părți deodată şi unind dubla lor semnificație.

Toată perioada Sinoadelor Ecumenice este o perioadă esențialmente hristologică: ea precizează învățătura ortodoxă asupra Persoanei lui Hristos, Dumnezeu şi Om totodată. De-a lungul acestei întregi epoci, icoana, care face corp comun cu ansamblul teologiei hristologice, mărturiseşte înainte de toate despre faptul întrupării, iar Biserica îşi afirmă învățătura atât prin cuvânt cât şi prin imagine.

Perioada care urmează, care se întinde din secolul al IX-lea până în secolul al XVI-lea aproximativ, este o perioadă pnevmatologică. Chestiunea centrală în jurul căreia gravitează ereziile şi învățătura Bisericii este acum aceea a Duhului Sfânt şi a lucrării Lui în om, adică efectul întrupării. În răstimpul acestei perioade, Biserica mărturiseşte mai ales că, dacă „Dumnezeu S-a făcut Om", este pentru ca „omul să devină dumnezeu", iar icoana, în perfectă convergență cu teologia şi cu liturghia, mărturiseşte cu deosebire despre rodul întrupării: îndumnezeirea omului. Cu o precizie crescândă, ea arată lumii imaginea omului devenit dumnezeu după har. Se dezvoltă mai cu seamă forma rămasă

clasică a artei sacre şi se împlinesc promisiunile artei creştine a primelor secole. Este explozia deplină a artei creştine, o înflorire extraordinară legată de un mare avânt al sfinţeniei, mai ales al celei de tip monastic, ca şi de un mare avânt al teologiei. Decorarea bisericilor adoptă acum forme definitive şi devine, încă din secolul al XI-lea, un sistem dogmatic exact şi precis.

Noi popoare intră în Biserică, mai cu seamă slavii. Ei iau parte la elaborarea acestui limbaj clasic şi fiecare îşi creează tipul specific de sfinţenie şi tipul specific de icoană. Astfel arta Bisericii, în forma ei clasică, este de o mare varietate şi de o excepţională bogăţie.

Victoria împotriva iconoclasmului, proclamată Triumful Ortodoxiei la Sinodul din 843, nu a înseamnat dispariţia ereziei; aceasta a continuat încă să joace un rol activ. „Iconoclaşti convinşi, care s-au încăpăţânat să-şi păstreze sentimentele după moartea celui din urmă basileu iconoclast, par să fi fost încă numeroşi de-a lungul întregii jumătăţi de secol care a urmat restaurării oficiale a imaginilor religioase"[1]. Situaţia Bisericii din Constantinopol a fost dificilă în timpul acestei perioade, şi nu doar din cauza forţei iconoclaştilor, ci şi din cauza disensiunilor dintre ortodocşii înşişi, referitoare la iconoclaşti. Sfântul patriarh Metodie era un om binevoitor şi indulgent. Dar mulţi ortodocşi aveau o atitudine mult mai intransigentă decât el. Patriarhul evita să le încredinţeze acelora posturi importante ca să nu-i irite pe iconoclaşti, să nu facă din ei „mărturisitori" şi astfel să agraveze şi mai tare conflictul. El a fost criticat violent din cauza aceasta de către extremişti, cu deosebire de către călugării de la Mănăstirea Studion, a căror opoziţie a căpătat o asemenea forţă încât patriarhul s-a văzut obligat să-i excomunice. Conflictul creat prin această excomunicare a antrenat dificultăţi atât de mari încât după moartea lui Metodie (în 14 iunie 847), în locul alegerii normale a unui nou patriarh de către un sinod local, împărăteasa Teodora l-a numit patriarh, după bunul ei plac, pe unul dintre fiii împăratului Mihail I, Niceta (ca monah, Igna-

[1] A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 13.

tie). În timpul patriarhatului său, extremiştii au ocupat imediat toate posturile de conducere, excomunicarea studiţilor a fost ridicată şi câţiva moderaţi au fost excomunicaţi la rândul lor. Iconoclaştii au recăpătat putere. Totuşi, evenimentele care au urmat au modificat cursul luptei Bisericii împotriva ereziilor. Împărăteasa Teodora a fost surghiunită într-o mănăstire, iar Mihail al III-lea a devenit împărat. Sfântul Ignatie a renunţat la patriarhat. A fost ales un nou patriarh, sfântul Fotie[2]. Şi unul şi celălalt au ocupat scaunul patriarhal de câte două ori[3]. Aceste schimbări de patriarhi datorate conflictelor interne din Biserică n-au contribuit, de bună seamă, la desfăşurarea normală a vieţii sale în această perioadă.

La finalul perioadei Sinoadelor Ecumenice, care formulaseră dogma privitoare la întruparea Cuvântului, sfântul Fotie a deschis o nouă epocă în lupta pentru adevărata doctrină a Bisericii. De acum încolo, această luptă va fi mai cu seamă centrată pe adevărurile legate de tainica Cincizecime: Duhul Sfânt, harul, natura Bisericii. Altfel spus, dacă în decursul perioadei Sinoadelor Ecumenice s-a revelat iconomia celei de a doua Persoane a Sfintei Treimi, noua perioadă vede gândirea teologică şi arta orientându-se cu precădere înspre revelarea iconomiei celui de-al treilea Ipostas dumnezeiesc. Această turnantă care a fost, în multe privinţe, decisivă pentru calea pe care aveau să o urmeze Biserica şi arta ei, poartă pecetea marelui ierarh mărturisitor care a fost sfântul Fotie[4]. Personalitatea excepţională a acestui patriarh şi activitatea lui marchează viaţa Bisericii, gândirea şi arta ei, nu numai în acea epocă, ci şi mult dincolo de ea. El „a fost, ca să spunem aşa, centrul mişcării literare şi intelectuale din

---

[2] O excelentă descriere generală a acestei perioade se găseşte în articolul abatelui F. Dvornik, „The Patriarch Photius and Iconoclasm", *Dumbarton Oaks Papers*, Cambridge, Mass., nr. 7, p. 67-98.

[3] Primul în intervalele 847 - 858 şi 867 - 877; al doilea între anii 858 - 867 şi 877 - 886.

[4] Persoana şi opera sfântului Fotie au fost în Occident multă vreme obiectul unei prezentări extrem de negative. Abia în vremea noastră s-a restabilit adevărul, prin lucrările părintelui F. Dvornik. A se vedea mai cu seamă lucrarea lui *Le Schisme de Photius, histoire et légende*, Paris, 1950.

cea de a doua jumătate a secolului al IX-lea [...]. Educația lui era variată, iar cunoştințele lui considerabile, nu doar în domeniul teologiei, ci şi în cel al gramaticii, filozofiei, ştiințelor naturale, dreptului şi medicinii"[5]. Patriarhul Fotie, umanist şi inspirator al „renaşterii" din secolul al XI-lea[6], este cel căruia îi revine meritul principal pentru înfrângerea definitivă a iconoclasmului.

În lupta împotriva ereziei, sfântul Fotie avea câteva atuuri excepționale: aparținea unei familii de mărturisitori ai Ortodoxiei (el, tatăl şi unchiul său fuseseră anatematizați de către iconoclaşti) şi, reunind o formație teologică solidă şi o tactică suplă şi impecabilă, vedea bine calea care avea să ducă la victoria asupra ereziei. Pentru a lupta împotriva argumentelor iconoclaştilor, el a reorganizat academia. Un anumit obscurantism domnise în timpul patriarhatului sfântului Ignatie, când se socotea că ştiințele, pe care iconoclaştii le cultivau cu mult zel, erau cu mult mai puțin importante decât evlavia. Patriarhul Fotie, din contră, o socotea pe aceasta din urmă insuficientă şi vedea tocmai în dobândirea ştiinței unul dintre principalele mijloace de luptă împotriva ereziei. În fruntea academiei a fost aşezat un prieten apropiat al patriarhului, Constantin (sau Chiril), viitorul apostol al slavilor. Încă din primul lui patriarhat, sfântul Fotie i-a adunat pe savanți şi pe artişti şi a început restaurarea picturilor din biserici. De numele lui este legată renaşterea artei din secolul al IX-lea[7], care a cunoscut un avânt deosebit de strălucit în decursul celui de-al doilea patriarhat al său.

Poziția sfântului Fotie în raport cu iconoclasmul era de o intransigență absolută. Întocmai ca şi Părinții de la cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic, el vedea în această erezie o negare a dogmei centrale a creştinismului. În scrisoarea către Mihail, rege al Bulgariei, el îi numeşte pe iconoclaşti „hristomahi mai

---

[5] A. A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin,* Paris, 1932, vol. I, p. 390; F. Dvornik, *Le Schisme de Photius...,* p. 31.

[6] Cf. A. Grabar, *L'Art religieux et l'Empire byzantin à l'époque des Macédoniens,* Ecole Pratique des Hautes Etudes, Annuaire 1939-1940, p. 19.

[7] F. Dvornik, *The Patriarch Photius and Iconoclasm,* p. 87-91.

răi decât evreii"[8]. „Voi (iconoclaştii), zice el în altă parte, urziţi în cugetul vostru un război ireconciliabil împotriva lui Hristos, dar mărturisiţi despre El nu direct, ci prin atitudinea faţă de icoane"[9]. Ca şi Părinţii întruniţi la cel de-al Şaptelea Sinod, Sfântul Fotie vedea în icoană o analogie a sfintei Scripturi, precizând şi dezvoltând această idee. El notează întâietatea vederii asupra auzului (întâietate pe care o subliniază în mod tradiţional scrierile patristice) şi subliniază cu forţă importanţa învăţăturii prin icoană. Cel care refuză acest lucru a refuzat deja învăţătura din sfânta Scriptură. A cinsti icoana înseamnă a înţelege corect sfânta Scriptură şi invers[10].

Activitatea anti-iconoclastă şi gândirea sfântului Fotie se reflectă, direct sau indirect, atât în obiectivele sinoadelor din secolul al IX-lea, în deciziile şi judecăţile lor, cât şi în direcţia generală a gândirii teologice. Astfel, Sinodul din 861, care a avut loc în timpul primului său patriarhat, cu participarea legaţilor romani, fusese convocat pentru o nouă condamnare solemnă a ereziei[11]. Actele acestui sinod au fost arse de către sinodul din 869/870, astfel că nu ştim, din păcate, nimic despre ceea ce s-a spus aici cu privire la iconoclasm.

Sinodul din 869/870, întrunit în timpul patriarhatului sfântului Ignatie şi îndreptat împotriva sfântului Fotie, a revenit asupra problemei iconoclasmului. Această chestiune s-a pus la iniţiativa împăratului Vasile I. Erezia a fost din nou condamnată, iar reprezentanţii ei contemporani, în frunte cu Teodor Crithinas, au fost anatematizaţi. S-a citit în sinod mesajul papei Nicolae I, al cărui al şaselea paragraf este îndreptat împotriva iconoclasmului: „În ce priveşte imaginile sfinte şi cinstite ale Domnului nostru, ale Maicii Sale pururea fecioară şi ale tuturor sfinţilor,

---

[8] P.G. 102, 659 D.

[9] P.G. 101, 949 D.

[10] *Omilia 73*, Edit. Aristarh, Constantinopol, 1901, vol. 2, p. 304-305 (în limba greacă).

[11] Stă mărturie în acest sens corespondenţa Papei Nicolae I cu împăratul Mihail al III-lea (Mansi XV, 161, 261, 243). A se vedea de asemenea F. Dvornik, *The Patriarch Photius and Iconoclasm*, p. 77 şi Ch. Héfélé, *Histoire des Conciles*, IV, 1, Paris, 1911, p. 272.

începând cu Abel, se cade să păstrăm fără schimbare ceea ce sfânta Biserică a acceptat dintotdeauna în toată lumea şi ceea ce papii au poruncit şi prescris în această privinţă. Îl anatematizăm pe Ioan, fost patriarh de Constantinopol, şi pe patriarhii care spun că icoanele trebuie distruse şi călcate în picioare"[12]. După cum vedem, acest text nu prezintă interes din punct de vedere teologic.

Sinodul din 869/870 (unde este de notat că Biserica Romei confirmă sinodul din 843, adică Biruinţa Ortodoxiei) este considerat de către Roma, de la reforma gregoriană încoace, al optulea Sinod Ecumenic. Biserica Ortodoxă nu recunoaşte acest sinod care l-a condamnat pe sfântul Fotie şi, prin urmare, hotărârile lui nu au oficial nicio valoare. Totuşi, acest sinod a fost ortodox în deciziile sale doctrinare, iar cel de-al treilea canon al lui, care are de-a face cu arta sacră, este pentru noi de mare interes. Ne vom opri puţin asupra lui, pentru că el exprimă orientarea gândirii teologice în privinţa imaginii, în contextul general al epocii care a urmat iconoclasmului. Iată textul acestui canon: „Poruncim să fie cinstită sfânta icoană a Domnului nostru Iisus Hristos deopotrivă cu cartea Evangheliilor. Într-adevăr, după cum prin silabele care o constituie toţi primesc mântuirea, tot aşa prin culorile icoanelor, învăţaţi şi neştiutori de carte, toţi dobândesc folos. Căci ceea ce cuvintele vestesc prin silabe, arată culorile picturii. Dacă cineva nu cinsteşte icoana Mântuitorului Hristos, acela să nu vadă faţa Sa la cea de a doua venire. La fel cinstim şi aducem închinare icoanei preacuratei Sale Maici, celor ale sfinţilor îngeri zugrăviţi aşa cum îi descrie în cuvinte sfânta Scriptură şi, alături de acestea, icoanelor tuturor sfinţilor. Cei ce nu fac astfel să fie anatema"[13]. Acest canon, cum vedem, reprezintă în realitate o repetare abreviată a principiilor esenţiale ale hotărârii celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic. Trebuie să notăm totuşi două particularităţi. Mai întâi, afirmaţia sinodului că imaginea este de folos atât învăţaţilor cât şi neştiutorilor de carte, că importanţa ei este deci aceeaşi pentru toţi membrii

[12] Ch. J. Héfélé, *Histoire des Conciles*, p. 329.
[13] Mansi XVI, 400; Héfélé, *ibid.*, p. 869-870.

Bisericii, independent de nivelul lor cultural. Se poate bănui că această declarație a unui sinod atât de important pentru Apus era îndreptată împotriva noțiunii de imagine, considerată doar ca „o Biblie a celor neştiutori de carte". Cum se ştie, ideea sfântului Grigorie cel Mare: „Ceea ce este sfânta Scriptură pentru cei învățați, aceea este imaginea pentru cei neînvățați", a făcut carieră în Occident. Nici măcar recunoaşterea de către biserica Romei a sinodului din 869/870 ca al Optulea Sinod Ecumenic nu a zdruncinat această idee, care este în parte admisă şi în prezent[14]. În Răsăritul ortodox, o atare noțiune a imaginii nu a fost niciodată suficientă. „Aşa cum fiecare om, cât de desăvârşit ar fi el, are nevoie de cartea Evangheliei, tot aşa este şi cu imaginea care îi corespunde [Evangheliei]", scria sfântul Teodor Studitul[15].

Canonul al treilea se exprimă cu multă forță: „Dacă cineva nu cinsteşte icoana Mântuitorului Hristos, acela să nu vadă fața Sa la cea de a doua venire". Această frază este interesantă pentru că traduce în esență adevărul fundamental al cinstirii icoanelor exprimat în alți termeni de către decizia Sinodului Ecumenic: „Cel care cinsteşte icoana cinsteşte persoana celui pe care ea îl înfățişează"[16]. Dar aici, acest adevăr este exprimat într-un mod mai concret şi mai imperativ; în felul acesta, caracterul general anti-iconoclast al acestei fraze primeşte o orientare eshatologică netă. Prin aceasta, ea corespunde deciziei celui de-al Şaptelea Sinod, care prin profeția lui Sofonie (3, 14-15) subliniază aspectul eshatologic al icoanei, este adevărat, mai puțin pregnant. Vederea lui Hristos la cea de a doua venire a Sa presupune mărturisirea primei Sale veniri şi cinstirea mărturiei despre aceasta, a imaginii Persoanei Sale. Şi invers: cinstirea imaginii este o arvună şi o condiție a vederii lui Hristos în slava celei de a doua veniri a Lui. Altfel spus, „cultul icoanelor va repre-

---

[14] Desigur, nu se poate pretinde că în zilele noastre decorarea unei biserici executate de Matisse, Chagall sau un pictor non-figurativ reprezintă o „Biblie pentru cei neştiutori de carte". Dar în aceste cazuri imaginea (acolo unde există o imagine) este destinată nu unei instruiri spirituale, ci unei aprecieri pur estetice.

[15] P.G. 99, 1537 D.

[16] Mansi XIII, 377-380.

zenta, într-un anume sens, începutul vederii lui Dumnezeu"[17], începutul vederii față către față. Să amintim aici cel de-al doilea tropar de la cântarea a doua a canonului Sfintei Fețe (16 august): „Odinioară Moise, rugându-Te, a văzut din spate slava Ta cea dumnezeiască; dar Israelul cel nou Te vede astăzi, Izbăvitorule al nostru, față către față". Icoana nu numai că ne învață nişte lucruri care Îl privesc pe Dumnezeu: ea ne face să Îl cunoaştem pe Însuşi Dumnezeu. În icoana lui Hristos noi contemplăm Persoana lui dumnezeiască în slava în care va reveni, adică fața Lui transfigurată, preaslăvită.

Îi zugrăvim în icoane, încheie canonul al treilea al sinodului, şi pe Maica lui Dumnezeu, pe îngeri şi pe toți sfinții. Aceasta pentru că, la fel ca şi chipul lui Hristos, cel al unui sfânt şi, mai presus de toate, cel al Maicii lui Dumnezeu, reprezintă în ochii sinodului o prefigurare vizibilă a viitorului: a Împărăției eshatologice a lui Hristos, o manifestare în om a slavei Sale. „Şi slava pe care Tu Mi-ai dat-o, le-am dat-o lor" (*Ioan* 17, 22). „Ştim că dacă El Se va arăta, noi vom fi asemenea Lui, fiindcă Îl vom vedea cum este" (I *Ioan* 3, 2). „Această vedere a feței luminoase a lui Dumnezeu întoarsă spre fiecare om, vederea lui Hristos transfigurat, dobândeşte o structură teologică în învățătura sfântului Grigorie Palama şi în definițiile naturii harului date de sinoadele din secolul al XIV-lea"[18]. Aceasta va fi, după cum vom vedea, structura teologică a conținutului icoanei. Astfel, în secolul al XIX-lea, mitropolitul Filaret al Moscovei va aplica la icoana lui Hristos cuvintele sfântului Pavel: „Iar noi toți, privind ca în oglindă, cu fața descoperită, slava Domnului, ne prefacem în acelaşi chip, din slavă în slavă" (II *Corinteni* 3, 18), comentându-le în felul următor: „Remarcați faptul că el nu vorbeşte doar despre sine, ci despre *toți;* urmează deci că nu vorbeşte despre un privilegiu deosebit al unui om inspirat de Dumnezeu; ci despre o stare care este accesibilă unui mare număr, *tuturor. Noi toți,* zice el, *privim cu fața descoperită, slava*

---

[17] V. Lossky, *Vederea lui Dumnezeu,* trad. rom. R. Rus, Edit. Institutul Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 1995, p. 144.

[18] *Ibidem.*

Domnului, adică privim nu numai fața lui Hristos, ci şi *slava Lui* [...]. Nu contemplăm ca nişte spectatori inactivi, ci ne înfățişăm sufletul feței luminoase a lui Iisus Hristos ca o oglindă, pentru a primi lumina Lui şi [...] noi înşine *ne prefacem în acelaşi chip* [...], silindu-ne fără întrerupere să creştem în asemănarea cu chipul lui Iisus Hristos"[19].

Sinodul din 869/870 nu s-a mulțumit să îl destituie pe patriarhul Fotie; s-au ridicat piedici pentru a opri tot ceea ce el a întreprins spre a restabili şi propaga arta sacră. Într-adevăr, oamenii pe care îi adunase în jurul lui în acest scop au fost lipsiți de posibilitatea de a-i continua opera: căci semnificația icoanei face ca persoanele anatematizate, şi prin urmare lipsite de dreptul de a învăța în Biserică, să nu poată picta[20].

Lupta sfântului Fotie împotriva iconoclasmului a cunoscut apogeul în recunoaşterea celui de-al doilea sinod de la Niceea ca al Şaptelea Sinod Ecumenic (la sinodul din 879/880). Deja sinoadele din 867 şi din 869/870 îl recunoscuseră. Dar Biserica Romei continua să nu recunoască decât şase Sinoade Ecumenice[21]. Totuşi, în 879/880, la insistența patriarhului Fotie, legații papei s-au alăturat fără rezervă acestei recunoaşteri şi i-au amenințat cu anatema pe cei ce nu vor recunoaşte acest Sinod ca al Şaptelea Sinod Ecumenic[22]. După abatele F. Dvornik, tocmai

---

[19] Predică la sfințirea unei biserici cu hramul Sfintei Mahrame (17 noiembrie 1855), *Sermons*, t. III, Paris, 1866, p. 232.

[20] Canonul 7 al acestui sinod este astfel conceput: „A face sfintele şi prețioasele icoane, ca şi a-i învăța pe semeni preceptele înțelepciunii dumnezeieşti şi omeneşti, este de mare folos. Nu este bine ca acestea să se facă de către persoane nevrednice. De aceea nu-i autorizăm în niciun caz pe cei care au fost anatematizați să zugrăvească icoane în sfintele biserici, şi din aceeaşi pricină să învețe acolo, până ce se vor întoarce de la greşeala lor. Dacă, după această hotărâre luată de noi, cineva se apucă să zugrăvească sfinte icoane în biserică, dacă este cleric, va fi depus, iar dacă este laic, va fi lipsit de sfintele Taine" (Mansi XVI, 402).

[21] F. Dvornik, *The Patriarch Photius and Iconoclasm*, p. 96.

[22] „Eu (primul dintre legați, Paul, episcop de Ancona) îl recunosc pe venerabilul Fotie ca patriarh legitim şi canonic ales şi, conform scrisorilor papei şi *Commonitorium*-ului, mă declar în comuniune cu el. În acelaşi timp condamn şi anatematizez sinodul ținut împotriva lui la Constantinopol (al

patriarhul Fotie a fost cel care, la acest sinod, a adus Biserica Romei la unitate cu Biserica Ortodoxă[23].

Domeniul în care mărturisirea sfântului Fotie s-a dovedit decisivă a fost lupta lui împotriva erorii făcute prin inserarea în Crez a adaosului „Filioque", care în acea epocă a fost introdus, după cum ştim, în multe regiuni din Apus. Misionarii latini insistau asupra acestui punct în Bulgaria nou convertită. Una dintre chestiunile dogmatice ridicate de către sinodul din 879/880 privea tocmai această inserare (sinodul convocat de către sfântul Fotie în 867 îi fusese deja consacrat). Sinodul a proclamat imutabilitatea Crezului de la Niceea-Constantinopol fără „Filioque". „Dacă cineva, atingând culmea nebuniei, îndrăzneşte să formuleze un alt Simbol de Credinţă [...] sau adaugă, sau scoate ceva din Simbolul care ne-a fost transmis de către Părinţii sfântului Sinod Ecumenic de la Niceea [...], să fie anatema". Legaţii papei nu au avut nicio obiecţie împotriva acestei decizii a sinodului şi au semnat-o împreună cu toţi participanţii[24].

În lupta împotriva iconoclasmului, recunoaşterea celui de-al doilea Sinod de la Niceea ca al Şaptelea Sinod Ecumenic nu era doar un act formal de mare importanţă; era o lovitură decisivă dată iconoclasmului. De acum încolo, acesta era definitiv şi fără întoarcere condamnat de către Biserică în ansamblul ei, ca

---

VIII-lea „ecumenic"), ca şi tot ceea ce s-a făcut împotriva lui în vremea lui Adrian. Oricine se desparte de el, se desparte de Biserică. Recunosc, de asemenea, cel de-al doilea Sinod de la Niceea ca al Şaptelea Ecumenic" (Héfélé, *Histoire des Conciles*, p. 601). Să notăm că această recunoaştere a celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic s-a limitat în realitate la puterea eclesiastică romană. În ce priveşte Biserica din Apus în ansamblul ei, situaţia nu era deloc limpede. Astfel, când episcopii vorbesc, cu diverse prilejuri, despre sinoadele ecumenice, unii numără şase, alţii patru, iar alţii numai două. Cât despre cel de-al Şaptelea Sinod, el este fie refuzat, fie pur şi simplu ignorat (F. Dvornik, *Le Schisme de Photius*, p. 424-428). Aşadar, după cum vedem, ignorarea deciziilor sinodale privitoare la iconoclasm se manifestă şi în raport cu celelalte erezii condamnate de către sinoadele precedente.

[23] F. Dvornik, *The Patriarch Photius and Iconoclasm*, p. 96.

[24] Ch. J. Héfélé, *Histoire des Conciles*, p. 601. Textul declaraţiei la p. 602-603. Vezi de asemenea A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, vol. I, p. 438.

erezie. Dogma cinstirii icoanelor era astfel recunoscută ca unul dintre adevărurile fundamentale ale creştinismului, iar icoana era confirmată ca mărturie a Întrupării şi ca mijloc de cunoaştere a lui Dumnezeu şi de comuniune cu El.

Am vorbit deja despre reacția Occidentului față de criza iconoclastă bizantină. Ni se pare necesar totuşi să completăm expunerea noastră în lumina atitudinii luate în prezent față de această chestiune.

Întocmai ca în timpul perioadei iconoclaste, Biserica din Apus a continuat să susțină, cu autoritatea ei, poziția ortodoxă a Bisericii de Răsărit. Totuşi, nici cinstirea icoanei, nici semnificația ei nu au pătruns adânc în conştiința Bisericii apusene. În Bizanț, potrivit unui teolog romano-catolic din vremea noastră, „luptele doctrinare sunt cele care au condus la o aprofundare, la o explicitare a doctrinei, veritabile etape ale unei dezvoltări dogmatice. Occidentul, în ce-l priveşte, necunoscând aceste lupte, nu le-a acordat mare atenție şi nu a văzut în ele o veritabilă dezvoltare dogmatică, ci o simplă măsură disciplinară, o aprobare a cultului imaginilor, fără o adevărată sesizare a implicației dogmatice"[25]. Acest lucru este adevărat: Occidentul nu a văzut în icoană ceea ce vedea Bizanțul şi nu i-a înțeles conținutul. Deşi a fost amestecat în dezbatere, „el nu a urmărit niciodată Răsăritul în argumentația sa teologică şi nu a simțit toate implicațiile teologiei bizantine ale icoanei cu tot ceea ce era legat de ea"[26]. Or, foarte multe lucruri erau legate de ea. În vremea noastră, în care atitudinea față de icoane s-a schimbat în Occident, apare încet-încet conştiința mizei discuțiilor care avuseseră loc în Bizanț şi a consecințelor lor. Acest lucru este foarte bine ilustrat de cuvintele lui Daniel-Rops: „Icoana, scrie el, îi face să înțeleagă pe occidentali ceea ce era cu adevărat în joc în această *ceartă pentru imagini*, din pricina căreia Răsăritul creştin a fost sfâşiat până la sânge atâția ani la rând, şi care li se părea atât de deşartă, atât de derizorie. E cu putință ca oamenii să se

---

[25] M. J. Le Guillou, *L'Esprit de l'Orthodoxie grecque et russe*, Paris, 1961, p. 45.

[26] P. Florensky, *Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*, „Church History", vol. XIX, nr. 2, iunie 1950, p. 3.

fi ucis între ei pentru a şti dacă avem dreptul să-i reprezentăm pe Dumnezeu şi pe sfinţi? Dar în realitate nu despre aceasta era vorba, ci despre o dezbatere în care intrau datele fundamentale ale credinţei. Dacă icoana, neschimbătoarea, incoruptibila icoană, este un fel de «tip» al realităţii inefabile, oare a renunţa la ea nu ar însemna totodată a renunţa la această realitate?"[27].

Lupta împotriva iconoclasmului şi biruinţa asupra ereziei au fost de o importanţă capitală pentru arta Bisericii. „Tocmai acest conflict este cel care a contribuit la eliberarea picturii de toate elementele contingente şi accesorii şi a redus-o la exprimarea doar a ceea ce avea valoare esenţială"[28]. Ni se pare totuşi că această întoarcere la esenţial nu este atât rezultatul direct al conflictului însuşi, cât o luare la cunoştinţă a sensului icoanei, provocată de acest conflict. Ar fi mai exact să spunem că acest conflict a împins creştinismul să afirme şi să elaboreze fundamentul hristologic al icoanei, să-i formuleze baza teologică. Conştiinţa acestui fundament teologic a avut ca rezultat purificarea şi precizarea limbajului pictural al Bisericii. O dată stabilit temeiul hristologic al icoanei, îşi face apariţia o tendinţă, conştientă şi determinată, care îi pune în evidenţă conţinutul, esenţa însăşi, întemeindu-se pe experienţa duhovnicească, prezentă şi trecută. Astfel, centrul de greutate se deplasează dinspre aspectul hristologic al icoanei (preponderent până atunci) înspre aspectul pnevmatologic, eshatologic, care şi-a găsit expresia teologică în slujba Biruinţei Ortodoxiei, mai cu seamă în condacul sărbătorii (vezi *supra*). Istoria artei numeşte acest proces o „spiritualizare", şi el îşi atinge apogeul în cea de a doua jumătate a secolului al XI-lea, marcând toate genurile artei sacre, dar chiar şi arta profană. Altfel spus,

---

[27] Daniel-Rops, „Devant les icônes", în *Ecclesia*, nr. 34, ianuarie 1952, p. 10. Daniel-Rops ajunge la o concluzie îndreptăţită; totuşi, fiind romano-catolic, crescut într-o concepţie greşită despre imagine, el face o gravă eroare neacordând importanţă „dreptului de a-i reprezenta pe Dumnezeu şi pe sfinţi"; tocmai aceasta era una dintre „datele fundamentale ale credinţei" şi „realitatea inefabilă" despre care vorbeşte el şi care nu se poate manifesta altfel decât prin realitatea istorică.

[28] O. Demus, *L'Art byzantin dans le cadre européen*, în catalogul *L'Art byzantin*, Atena, 1964, p. 93-94.

curentul care s-a precizat deja în arta pre-iconoclastă şi al cărei principiu a fost exprimat de canonul 82 al Sinodului Quinisext, se menţine şi devine dominant.

Aşa cum reacţia împotriva iconoclasmului a fost importantă pentru întreg ansamblul Bisericii, tot astfel programele şi normele elaborate în arta ei în această perioadă au avut o influenţă generală şi au slujit de principiu director pentru dezvoltarea întregii arte ortodoxe ca atare. Astfel, perioada care a urmat îndată după iconoclasm a fost perioada naşterii canonului artei sacre. Să notăm că tot din această perioadă datează şi forma generală a întregului ansamblu liturgic. După Biruinţa Ortodoxiei, se stabileşte la Constantinopol forma definitivă a ceea ce se numeşte „ritul bizantin". Se elaborează un ansamblu armonios, înglobând arhitectura, poezia, pictura, cântul, şi orientându-le înspre un scop unic: exprimarea esenţei înseşi a Ortodoxiei.

După victoria asupra iconoclasmului, cinstirea icoanelor nu a fost reluată, pare-se, rapid şi pretutindeni, şi nici icoanele însele nu s-au răspândit imediat. Îndată după Biruinţa Ortodoxiei, în timpul patriarhatului sfântului Metodie sau al sfântului Ignatie, au fost probabil refăcute mozaicul din absida Sfintei Sofii din Constantinopol, înfăţişând-o pe Fecioara pe tron (843-845)[29] şi icoana lui Hristos de deasupra intrării în palatul imperial. Se pare totuşi că nici la Sfânta Sofia nu erau încă icoane în sensul propriu al termenului. Acest lucru reiese din omilia rostită de către sfântul Fotie cu prilejul sfinţirii solemne a unei icoane, care a fost săvârşită aici în 867[30].

Numeroase curente provinciale au jucat un rol considerabil în restabilirea artei sacre după iconoclasm şi, la modul general, aceasta artă se caracterizează în secolul al IX-lea printr-o mare varietate de stiluri şi de tehnici[31]. Cât priveşte subiectele repre-

---

[29] Acest mozaic este atribuit Sfântului Lazăr, iconar mărturisitor al Ortodoxiei în timpul perioadei iconoclaste (pomenit pe 17 noiembrie). Vezi A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, p. 190-191.

[30] *Omilia* 73, Edit. Aristarh, vol. 2, p. 294-300. A. Grabar datează această omilie în perioada 858-865, *L'Iconoclasme byzantin*, p. 191.

[31] A. Grabar, *ibid*, p. 192.

zentate, din această varietate se remarcă două curente principale. Primul manifestă doctrina ortodoxă pe plan dogmatic[32]. Acesta este curentul în care se observă o tendință spre un stil iconografic mai elevat, spre hieratism şi „spiritualizare". Cel de-al doilea curent reflectă iconografic lupta cu erezia învinsă[33]. Acest curent s-a manifestat mai cu seamă în ilustrații ale *Psaltirii*, care merg deseori până la caricatură[34].

Şi totuşi, dacă această polemică apare în ilustrații, ea nu este deloc oglindită în arta cultuală; mai exact, lupta împotriva ereziei se manifestă aici pe un cu totul alt plan decât cel al polemicii. Arta cultuală nu a fost niciodată polemică, în sensul propriu al termenului, şi nici nu putea să fie, pentru că scopul ei este altul. În cultul ei, Biserica socoteşte de ajuns să opună erorilor, într-o manieră pozitivă, credința. De aceea reacția Ortodoxiei nu putea fi aici decât o afirmare a adevăratei credințe. Acest lucru se putea manifesta prin precizarea anumitor amănunte, prin aprofundarea învățăturii[35], nu însă prin introducerea în

[32] Un exemplu semnificativ ne este furnizat de către mozaicul restaurat din catedrala Adorimirii Maicii Domnului de la Niceea, în timpul episcopatului sfântului Teofan Mărturisitor (prăznuit pe 11 octombrie). Crucea din absidă a fost înlocuită cu o imagine a Maicii lui Dumnezeu cu Pruncul. Deasupra ei, trei raze şi o mână ies dintr-un cer simbolic. În conca de deasupra este plasată o imagine simbolică a Treimii: un tron cu cartea Evangheliilor şi un porumbel. De-a lungul marginii cerului, o inscripție : „Din pântece mai înainte de luceafăr Te-am născut" (*Psalmul* 109). La fel ca în slujba de la Crăciun, vedem aici puse față în față cele două naşteri ale Domnului: naşterea din Tatăl, în afara timpului, neînțeleasă şi, deci, nereprezentabilă, indicată doar printr-un text, şi naşterea omenească din Fecioara, reprezentată. A se vedea V. Lazarev, care consideră că acest mozaic datează de la sfârşitul secolului al VIII-lea (îndată după 787), *Istoria picturii bizantine*, vol. 1, Moscova, 1947, p. 69, (în ruseşte). A. Grabar şi Frolov consideră că este ulterioară anului 843.

[33] Astfel, cei patru patriarhi ortodocşi apărători ai icoanelor sunt înfățişați într-o sală alăturată Sfânta Sofia, împreună cu apostolii.

[34] De exemplu, Psaltirea Hludov, din Muntele Atos (*Pantocrator*, nr. 61), Psaltirea de la British Museum. A. Grabar, *Iconoclasme byzantin*, p. 61, 196, 202; ilustrațiile 141, 143, 144, 146, 152, 155, 157.

[35] Acest lucru se vede bunăoară în mozaicul de la Niceea şi mai târziu: astfel, în iconografia Schimbării la Față, răspunzând fără îndoială unei exegeze simbolice a acestui eveniment, cu deosebire a muntelui, s-au in-

arta liturgică a unei iconografii polemice. Este şi pricina pentru care nu întâlnim în această artă vreo reacţie nici măcar la un eveniment atât de important cum a fost ruptura de Roma[36].

Arta profană din secolul al IX-lea se caracterizează prin apropierea de arta sacră[37]. Eliberată de cezaro-papismul împăraţilor iconoclaşti, Biserica însemnează cu pecetea ei arta profană. Dacă în timpul iconoclasmului unii împăraţi erau în fruntea ereziei şi dacă iniţiativa prigonirii ortodocşilor venea de la ei, în prezent împăratul bizantin era obligat să-şi dovedească faţă de Biserică Ortodoxia. Aceasta se reflectă şi în artă: tocmai în perioada post-iconoclastă pietatea împăratului devine una din temele dominante ale artei oficiale a Imperiului. Apar noi subiecte iconografice: împăratul înaintea lui Hristos, înaintea Maicii lui Dumnezeu, a unui sfânt sau a crucii[38].

În vremea sfântului Fotie a avut loc o schimbare în sistemul decorării bisericilor. El a fost inspiratorul iconografiei care, în acea vreme, se elabora la Constantinopol[39]. Alegerea subiectelor după principiul istoric, care dominase până atunci în decorarea bisericilor, a cedat locul unui principiu dogmatic[40]. Acest nou sistem este adoptat în acelaşi timp în care se propagă intens tipul de biserici cruciforme cu cupolă, adică acel tip de biserică a cărei arhitectură are ca principiu un cub surmontat de o cupo-

trodus în secolele XIII-XIV scenele cu Hristos suind pe munte şi coborând împreună cu ucenicii.

[36] A. Grabar, *Byzance*, Paris, 1963, p. 51-52.

[37] A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 173.

[38] A. Grabar, *L'Empereur...*, p. 100. Astfel, în mozaicul din Kenourgion (sec. al IX-lea) împăratul Vasile I, cu soţia şi copiii, îşi întind mâinile spre o cruce. Deasupra intrării catedralei Sfânta Sofia (tot sec. al IX-lea), acolo unde împăratul, înainte de a intra în biserică, asculta rugăciunea intrării şi se închina de trei ori, Hristos este înfăţişat tronând, iar împăratul (Leon al VI-lea ?) în genunchi înaintea Lui (A. Grabar, *ibid...*, p. 101).

[39] A. Grabar, *La Peinture byzantine du haut Moyen Age*, Paris, 1965, p. 22.

[40] A se vedea N. Lazarev, *Mozaicurile de la Sfânta-Sofia din Kiev*, Moscova, 1960, p. 36, în lb. rusă; M. Alpatov, *Istoria generală a artelor*, t. I, p. 229 (în limba rusă); Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1926, p. 486, 496; P. Lemerle, *Le style byzantin*, Paris, 1943, p. 83.

lă[41]. Un astfel de edificiu este expresia desăvârşită în arhitectură a principiilor gândirii liturgice ortodoxe[42]. Contrar arhitecturii clasice care, pornind din exterior, merge înspre interior şi dă conţinut unei forme, arhitectura ortodoxă pleacă de la conţinut şi îi dă o formă, mergând astfel de la interior spre exterior[43]. O biserică cruciformă cu cupolă, împreună cu decoraţia ei, este în stare să-şi manifeste cu mai multă claritate şi cu mai multă putere semnificaţia simbolică şi, în măsura posibilului, să exprime învăţătura ortodoxă a Bisericii. Această arhitectură a fost adoptată ca bază în întreaga lume ortodoxă. Ea s-a modificat, s-a elaborat după gusturile locale şi a căpătat o expresie estetică nouă. Variante în compoziţie, noi procedee de construcţie şi de decorare se elaborau în diverse locuri pentru a se reflecta ulterior în arhitectura Bizanţului însuşi[44].

Se pare că unul dintre primele exemple ale acestei schimbări în decorare a fost o biserică din Constantinopol zidită de către împăratul Mihail al III-lea. Cunoaştem acest lucru din predica pe care sfântul Fotie a rostit-o la sfinţirea ei (prin 864)[45]. În cupolă, era reprezentată imaginea lui Hristos[46]: „El pare să privească pă-

---

[41] Acest tip de biserică exista în Bizanţ încă din secolele V-VI. La Salonic se cunoaşte o astfel de biserică datând din secolul al V-lea, la Edessa din secolul al VI-lea. Capela sfântului Zenon de la Roma, din secolul al VIII-lea, este şi ea un cub surmontat de o cupolă. A se vedea A. Grabar, *Byzance*, p. 90-92.

[42] K. Onasch, *Ikonen*, Berlin, 1961, p. 85.

[43] P. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, 1959, p. 62.

[44] R. A. Katznelson, „Chestiunea raporturilor dintre arhitectura slavilor orientali şi meridionali", în *Vizantiisky Vremennik*, XIII, Moscova, 1957, p. 242-262 (în ruseşte). De acelaşi autor, recenzia la N. Mavrodinov, „Arhitectura bizantină", *Vizantiisky Vremennik*, XIV, Moscova, 1958, p. 277-283 (în limba rusă).

[45] Care era această biserică? Nu putem şti cu siguranţă. V. Lazarev, *Mozaicurile de la Sfânta-Sofia din Kiev*, p. 35, Jenkins şi Mango, *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1956, spun că era biserica Maicii Domnului din Pharos; A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, p. 183-184, crede că este vorba despre Odigon.

[46] Înainte de iconoclasm, Hristos era reprezentat în absidă; de exemplu, la Roma în biserica sfinţilor Cosma şi Damian, sau la San Vitale în Ravenna. În Egipt şi în Armenia bisericile şi capelele din secolele VI-VII furnizează

mântul şi se gândeşte la orânduirea şi la cârmuirea lui. Pictorul a vrut în felul acesta, prin forme şi culori, să exprime preocuparea lui Dumnezeu faţă de noi. În pandantive, o mulţime de îngeri alcătuiesc straja Regelui lor. În absidă, deasupra altarului, străluceşte Maica lui Dumnezeu, înălţând pentru noi mâinile ei preacurate, ca o apărătoare. Un cor de apostoli şi de martiri, de proroci şi de patriarhi împodobesc întreaga biserică cu imaginile lor"[47]. Un sistem de decorare asemănător este pomenit în două cuvântări ale împăratului Leon al IV-lea (886-912), rostite la sfinţiri de biserici[48].

Arhitectura bisericilor cruciforme cu cupolă, alăturată noului sistem de decorare, exprimă cu maximum de plenitudine concepţia creştină a templului, semnificaţia ei liturgică. „Este cea mai sclipitoare creaţie a învăţăturii despre icoane", susţine un autor apusean[49]. Într-o biserică de această formă, centrul arhitectural corespunde centrului însuşi al semnificaţiei ei, şi în jurul acestui centru unic (arhitectural şi logic) se dispun subiectele

multe exemple ale acestei iconografii. În Apus, acest obicei s-a păstrat de-a lungul Evului Mediu şi până în zilele noastre. Fără îndoială, la fel stăteau lucrurile la creştinii din Asia. Dintre regiunile aflate sub stăpânirea Bizanţului, în Asia Mică s-a continuat reprezentarea lui Hristos în absidă (la Latmos, lângă Smyrna şi în Capadocia). Se mai înfăţişau acolo diferite viziuni profetice (adăugându-se unele motive apocaliptice). În Asia Mică, astfel de compoziţii se repetă până în secolul al XI-lea inclusiv. La Constantinopol, în secolul al IX-lea, în biserica Maicii Domnului construită de Vasile I şi în Sfânta Sofia, ca şi în bisericile din secolul al X-lea, absida este ocupată de către imaginea Maicii Domnului, în vreme ce reprezentarea lui Hristos este transferată în cupolă. Totuşi, icoana Fecioarei apare în absidă încă din secolul al VI-lea la Bauit şi la Saccra (A. Grabar, *Sur les images des visions théophaniques dans le nartex*, în „Cahiers archéologiques", Paris, 1962). Se mai ştie de asemenea, din surse scrise, că în secolul al V-lea la Constantinopol, în Biserica Vlahernelor, exista o imagine a Fecioarei în absidă. Din secolul al XI-lea, Maica Domnului este înfăţişată în mod obişnuit în toate bisericile în absidă, iar Hristos în cupolă, atât în Imperiul Bizantin cât şi în Rusia, în Balcani şi în Caucaz (A. Grabar, *Sur les images des visions théophaniques...*, p. 374-375).

[47] P.G. 102, 293 CD.

[48] A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, p. 186.

[49] H. J. Shultz, *Die byzantinische Liturgie*, Freiburg, Breisgau, 1964, p. 22.

decorațiunii. Totul aici se supune unui plan general ce traduce catolicitatea Bisericii, totul este inclus în această vastă unitate. În jurul lui Hristos din cupolă şi al Maicii Sale din absidă se adună toată creația cerească şi pământească, menită să devină o creație nouă în Hristos Dumnezeu-Omul. Puterile îngereşti, neamul omenesc, animalele, păsările, plantele, aştrii – universul întreg se uneşte pentru a forma un templu unic al lui Dumnezeu: lumea în ansamblul ei se adăposteşte sub bolțile bisericii, care este imaginea unității restabilite, această unitate care s-a rupt prin căderea omului. Este aspectul cosmic al Bisericii, de vreme ce ei, care este trupul lui Hristos, îi aparține întregul univers, acest univers care, după învierea lui Hristos, participă la slava Lui şi este supus Puterii Lui: „Datu-Mi-s-a toată puterea, în cer şi pe pământ" (*Matei* 28, 18). Pământul blestemat (*Facerea* 3, 17) devine pământ binecuvântat, început al pământului nou sub un cer nou. Acest aspect cosmic al Bisericii nu se exprimă numai în arhitectură şi în decorarea locurilor de cult, ci şi în subiectele anumitor icoane („De tine se bucură, ceea ce eşti plină de dar, toată făptura..."; „Toată suflarea să laude pe Domnul..."). Această unire a tuturor făpturilor în Dumnezeu, acest univers ce va să vină, reînnoit în Hristos şi transfigurat, este opus ostilității şi luptei intestine care bântuie creația[50]. Lumea animală şi vegetală (de pildă, ornamentele vegetale sau geometrice) reprezentate în decorația murală (ca şi în icoane) sunt nu doar un complement ornamental, ci şi o expresie a participării lumii create, prin om, la Împărăția lui Dumnezeu. Astfel, pictura corespunde realității înseşi, de vreme ce omul aduce primele roade ale lumii create la Biserică, de la sfințirea lor şi până la jertfa euharistică („Ale Tale dintru ale Tale, Ție Îți aducem de toate şi pentru toate"). În Liturghie, într-adevăr, se realizează sensul unei biserici creştine în plinătatea lui. Arhitectura şi decorația ei îşi capătă întreaga semnificație prin unirea Bisericii cereşti cu Biserica pământească, în persoana membrilor ei reuniți în duhul dragostei, într-o împărtăşire vie cu Trupul şi cu Sângele lui Hristos[51]. În ei şi prin

[50] E. Trubețkoy, *O teologie în imagini,* Paris, 1965, p. 43 (în ruseşte).
[51] *Ibid.*

ei se realizează unirea a toate şi a tuturor, iar templul capătă plenitudinea de sens pe care o vedeau în el părinții liturgişti ai perioadei pre-iconoclaste: el este imaginea Bisericii îndreptate în avântul ei către plinirea eshatologică. Atât în realitate, cât şi în închipuire, el este o fărâmă din Împărăția lui Dumnezeu ce va să vină[52].

Toate acestea sunt centrate pe om, pentru a-l plasa în condițiile cele mai propice înălțării lui spre cunoaşterea lui Dumnezeu, spre comuniunea cu El. În Biserica Ortodoxă, toate eforturile vizează nu crearea unui loc care să evoce „retragerea, meditația solitară, lunga zăbavă cu propriile secrete”[53], ci includerea omului în unitatea universală a Bisericii, pentru ca, în întregul ei, Biserica pământească şi cerească, să-L poată mărturisi şi slăvi pe Dumnezeu „cu o gură şi o inimă”.

Dacă în catolicismul roman arhitectura bisericilor şi decorul lor se disting printr-o mare varietate şi dacă, în funcție de curentele spirituale, stilul arhitecturii este deseori radical diferit, lumea ortodoxă, dimpotrivă, s-a lăsat întotdeauna ghidată de o căutare constantă a expresiei arhitecturale şi picturale care să traducă cel mai bine sensul templului, înțeles ca o imagine simbolică a Bisericii şi a universului. Contrar catolicismului roman, oricare ar fi bogăția şi diversitatea soluțiilor arhitecturale, când se găsea o expresie adecvată, ea era definitiv adoptată, cel puțin în trăsăturile ei principale. Întocmai ca şi sensul bisericii, programul decorării ei rămânea şi el acelaşi în principiu, oricare ar fi fost tipul bisericii şi destinația ei: fie ea o catedrală, o biserică mănăstirească sau parohială, sau chiar o capelă funerară[54]. Acest sistem de decorare reflectă ceea ce toate clădirile bisericilor au în comun, neschimbat, funcția esențială a oricărei biserici creştine – aceea de a fi locul Liturghiei. Desigur, picturile murale pot să se îndepărteze de la echilibrul ideal, decorația poate să

[52] Despre simbolismul bisericii şi al ornamentației sale, vezi L. Uspensky, „Symbolik des orthodoxen Kirchengebäudes und der Ikone”, *Symbolik der Religionen*, Stuttgart, 1962, p. 56-68.

[53] R. Cogniat, „Architectures de la foi”, în *Le Figaro*, 10 sept. 1964.

[54] A. Grabar, *Byzance*, p. 52.

fie sau să nu fie completă. Dar oricare ar fi aspectul asupra căruia se pune accentul (hristologic, mariologic, cel al vieților sfinților sau vreun altul), baza rămâne întotdeauna aceeaşi. Dar nu înseamnă că subiectele care constituie această bază rămân şi ele neschimbate; ele continuă să se dezvolte firesc, sau mai degrabă să fie precizate în diversele lor aspecte. Totuşi, sistemul clasic al decorării, stabilit în timpul perioadei post-iconoclaste, rămâne în Biserica Ortodoxă o regulă generală până în secolul al XVII-lea inclusiv.

În vremea sfântului Fotie, şi la inițiativa lui, are loc o reînnoire a misiunii „la bulgarii, cazarii, ruşii şi la slavii din Moravia, ca şi la armenii creştini, dar schismatici (pentru a-i readuce la Ortodoxie). Tot în vremea lui, teologii din cercul lui au încercat o acțiune de propagandă creştină la arabi"[55]. În picturile murale ale acestei epoci şi mai ales în ilustrații, apar subiecte corespunzând acestui avânt al misiunilor şi exprimând succesiunea predicii apostolice şi realizarea iconomiei Duhului Sfânt: trimiterea apostolilor de către Hristos pentru a propovădui, predica apostolilor la diferite popoare, adorarea lui Hristos de către felurite neamuri; în iconografia Pogorârii Duhului Sfânt sunt introduse grupuri reprezentând popoarele cărora li se adresează propovăduirea apostolilor (*Fapte* 2, 9-11).

Aceste misiuni bizantine sunt, de obicei, explicate ca o expansiune a artei, a culturii, a politicii Bizanțului, pentru consolidarea şi extinderea Imperiului[56]. De vreme ce cultura şi politica erau legate de Biserică, este limpede că odată cu propovăduirea Orto-

---

[55] A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, p. 223. În 863 frații Constantin şi Metodie merg în Moravia. După moartea lor, ucenicii, persecutați de către clerul german, fug în Boemia şi, prin Serbia, în Bulgaria (Pierre l'Huillier, *Les Relations bulgaro-byzantines au IX-Xe siècles,* Tesalonic, 1966, p. 222-223). În 867, în scrisoarea către patriarhii din Răsărit, sfântul Fotie vorbeşte despre convertirea poporului rus şi despre trimiterea unui episcop la acest neam. Grégoire („Etudes sur le IXe siècle", în *Byzantion* VIII, 1933, p. 553, 538) crede că acest episcop despre care vorbeşte patriarhul Fotie a fost trimis nu în Crimeea sau în Caucaz, ci la Kiev.

[56] În secolele IX-X este recucerită Asia Mică, la fel ca şi Siria şi Italia de Sud.

doxiei, se propaga şi influenţa culturii şi a intereselor Imperiului. Aceasta cu atât mai mult cu cât cultura însăşi era condiţionată de credinţă. Ea era strâns legată de condiţionările doctrinare, le suferea influenţa. Misiunea Bisericii coincidea adesea cu interesele statului, care o exploata atât cât era cu putinţă în interes propriu[57]. Însă centrul de greutate al misiunii Bisericii rămânea în primul rând propovăduirea Ortodoxiei. Era misiunea Bisericii, iar patriarhul Fotie era mânat nu de dorinţa de a propovădui împărăţia Cezarului, ci de ceea ce era pentru el esenţialul Ortodoxiei: universalitatea ei. Arta sacră astfel „exportată" constituia tocmai o propovăduire a Ortodoxiei şi nu o „civilizare" înţeleasă ca expansiunea culturii creştine sau a imperiului. Sigur, pe lângă arta Bisericii, care era dominantă, cultura aducea şi ea propria ei artă, o artă seculară, foarte apropiată de altfel prin forma ei de arta sacră. Dar unitatea limbajului pictural al Ortodoxiei este o consecinţă şi o manifestare nu a unei influenţe culturale, artistice sau de vreun alt fel a Imperiului Bizantin, ci a unităţii doctrinei şi a vieţii spirituale. Opere născute din această artă s-au păstrat în multe ţări care nu au nimic în comun una cu alta nici din punct de vedere politic, nici din punct de vedere etnic. Iar (cu excepţia câtorva detalii) diferenţele care le deosebesc nu se reflectă în caracterul artei sacre[58].

În propovăduirea Ortodoxiei, arta era un vehicul, o repetăm, nu al culturii, ci al credinţei, pentru care ea constituia unul dintre elementele organice esenţiale. Popoarele care adoptau creştinismul primeau şi limbajul lui pictural elaborat chiar în inima lumii creştine; ei îl primeau ca pe o expresie trăită, imprimată

[57] Totuşi, este greu să privim cu seriozitate ideea conform căreia „predicatorii creştinismului urmăreau de obicei scopuri politice, disimulate sub aparenţa unei instruiri religioase", iar „Biserica se pricepea să-i impună poporului, ca o garanţie a securităţii, sistemul feudal stabilit, zice-se, de către Dumnezeu Însuşi" (O. Dombrovsky, *ibid.*, p. 6). Afirmaţii categorice de acest gen ţin nu de fapte atestate istoric, ci mai curând de temperamentul autorului, care îl face să iasă nu numai din cadrele ştiinţei, ci deseori chiar din cele ale bunului simţ.

[58] A. Grabar, *Byzance*, p. 122. Aceasta în timp ce diferenţele de credinţă se reflectă net în arta popoarelor chiar etnic înrudite şi reunite politic.

în forme artistice, a adevărului pe care îl îmbrăţişau. Fiecare popor care intra în Biserică accepta această artă integral, cu trecutul, prezentul şi viitorul ei. Ereziile lui Arie, Nestorie, sau cea a iconoclaştilor nu erau pentru ei ceva străin, ci vizau propria lor credinţă, adevărul lor pur şi simplu. De aceea răspunsul pe care Biserica li-l dăduse era întotdeauna adoptat ca un antidot împotriva unei renaşteri, întotdeauna posibile, a acestor erori, sub cutare sau cutare formă. Din acelaşi motiv, fiecare popor care intră în Biserică îşi aduce trăsăturile naţionale particulare, creşte înăuntrul ei conform caracterului său propriu, în ceea ce priveşte atât sfinţenia cât şi expresia exterioară a acesteia – arta sacră. El primeşte limbajul pictural al Bisericii nu pasiv, ci în mod creator, introducând în el tradiţiile artistice locale. Astfel, pe o bază comună, fiecare neam şi-a elaborat limbajul artistic, realizând diversitatea în unitate. Originalitatea artei ţărilor ortodoxe se datorează îndeosebi faptului că în Biserica Ortodoxă unitatea credinţei şi a tainelor nu numai că nu exclude varietatea formelor de cult, a artei şi a altor manifestări ale vieţii bisericeşti condiţionate de către caracteristicile naţionale şi culturale, ci din contră, provoacă această varietate, pentru că ea implică o experienţă trăită, mereu reînnoită a Tradiţiei, în chip necesar originală şi creatoare. Spre deosebire de Roma, Ortodoxia a dezvoltat întotdeauna aspectul naţional al Bisericii în fiecare popor[59]. Nu doar că misionarii ortodocşi nu impuneau propria lor limbă, dar, dimpotrivă, ei compuneau la nevoie un alfabet şi o gramatică pentru a traduce Sfânta Scriptură şi Liturghia în limbile locale. Baza limbajului artistic al Bisericii rămâne imuabilă şi pe această bază îşi elaborează fiecare popor limbajul sacru pictural, printr-o experienţă directă şi trăită a adevărului îmbrăţişat de către el[60].

[59] G. Moravscik, „Byzantinische Mission im Kreise der Türkvölker an der Nordküste des Schwarzen Meeres", în *Main Papers* 13th Byzant. Congress, Oxford, 1966, p. 14. Vezi de asemenea I. Dujcev, „Centrele de contact şi de colaborare bizantino-slave", în *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* XIX, 1963, p. 107-108 (în ruseşte).

[60] Concepţia marxistă a culturii socialiste, una în conţinut şi multiplă în formele ei naţionale, a copiat în realitate această noţiune fundamentală a Bisericii Ortodoxe.

Sfințenia şi imaginea sunt recreate pe o bază acceptată de toți. Iar sfințenia şi imaginea primesc o formă şi un caracter naționale pentru că ele sunt rezultatul unei experiențe trăite. Aşa apare tipul specific de sfințenie rusească, sârbească sau românească, şi tipul specific de icoană ce îi corespunde.

Activitatea sfântului Fotie în domeniul misiunii şi al artei sacre a avut ca rezultat pe de o parte convertirea popoarelor slave, pe de alta, elanul artei din secolul al XI-lea. Această artă în plină înflorire este cea care a fost adoptată de către popoarele slave.

„Începând cu cea de a doua jumătate a secolului al XI-lea, rolul Constantinopolului a devenit de-a dreptul excepțional [...]. Influența lui iradia în toate zările: în Capadocia, în Patmos, în Caucaz, în Rusia, în Serbia, în Bulgaria, în Muntele Athos, în Italia. Ea unea într-un ansamblu omogen eforturile creatoare ale aproape tuturor popoarelor Răsăritului creştin, întipărindu-le un fel de pecete comună"[61].

Secolele al XI-lea şi al XII-lea au însemnat pentru Bizanț o perioadă de viață intensă, atât în domeniul politic, cât şi în domeniul bisericesc. Dar dacă, în domeniul politic, statul intra într-o „fază ce conținea toți germenii unei boli mortale, care a dus în mod inevitabil la catastrofa din 1204"[62], în domeniul culturii şi în cel al teologiei, dimpotrivă, aceste două secole au reprezentat o epocă de înflorire.

Deja secolul al X-lea a cunoscut o renaştere a vieții spirituale, culminând cu sfântul Simeon Noul Teolog (949-1022). În acea perioadă s-au răspândit scrieri ascetice şi duhovniceşti. Operele sfântului Isaac Sirul sunt traduse în greacă, apar cele ale lui Filotei Sinaitul despre rugăciunea lui Iisus şi scrierile lui Ilie Ecdicos (a cărui viață, ce e drept, nu este datată cu certitudine)[63]. Scrierile sfântului Simeon Noul Teolog pătrund în mediile religioase şi culturale de la Constantinopol, răspândite de către

---

[61] V. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, p. 105 (în ruseşte).

[62] H. Evert-Kappesova, Supliment la raportul lui N. Svornos, al 13-lea Congres bizantin, Oxford, 1966, Supplementary Papers, p. 121.

[63] Sfântul Simeon Noul Teolog, *Cateheze*. Introducere, text critic şi note de B. Krivochéine, t. I, Paris, 1963, p. 41, nota 2.

ucenicii săi încă din timpul vieții sfântului, dar mai ales după moartea lui[64]. Odată cu Constantinopolul, Muntele Atos, având relații strânse cu toate țările ortodoxe, a căpătat o importanță deosebită în viața spirituală. În Balcani şi în Rusia se dezvoltă o activitate intensă, prin traducerea de lucrări duhovniceşti, şi se întemeiază mănăstiri, cu legături în Muntele Atos şi Constantinopol. Viața duhovnicească din aceste țări începe să îmbrace un caracter național, care se manifestă în mod strălucit în sfințenie. Această mare înflorire duhovnicească a fost solul fertil pe care a putut germina arta sacră.

Pe de altă parte, secolul al XI-lea a văzut, în istoria Bisericii, o catastrofă teribilă şi care n-a putut fi depăşită până în zilele noastre: separarea părții occidentale a creştinătății. Polemica cu Occidentul şi cu ereziile bogomililor şi catarilor, ca şi lupta împotriva erorilor din chiar sânul Bisericii, a contribuit totuşi la un avânt al gândirii teologice.

Până la schismă, aşa cum am văzut, Apusul şi Răsăritul nu fuseseră întotdeauna de acord şi de destule ori acțiunea lor comună era afectată de grave neînțelegeri. Totuşi, acțiunea celor două membre ale aceleiaşi Biserici a fost una realmente comună. Patriarhatul Romei făcea parte din Biserică şi de aceea toate neînțelegerile, chiar numeroase şi adânci, se estompau într-o oarecare măsură şi nu ajungeau să compromită unitatea acestui patriarhat cu restul Bisericii, participarea lui la viața sacramentală comună. Era un mădular al Trupului lui Hristos, bând din acelaşi pahar şi mâncând din aceeaşi pâine cu celelalte Biserici locale. De aceea, tot ceea ce îi putea lipsi Bisericii Romei putea fi compensat din patrimoniul comun şi, reciproc, bogățiile spirituale ale Occidentului intrau în tezaurul comun al Bisericii celei una. Dar în secolul al XI-lea Roma s-a despărțit de restul Bisericii. Comuniunea sacramentală s-a rupt şi Biserica Romei s-a retras din viața comună a Bisericii în perioada ei pnevmatologică. De aceea chiar elanul creator magnific al epocii romanice, când Occidentul a folosit formele primite din Răsărit, nu

[64] *Ibid.*, p. 61. Chiar numele de „Noul Teolog", care i-a fost dat din timpul vieții, înseamnă „înnoitor al vieții mistice".

a fost decât un foc de paie care nu a durat. Mai târziu, încă de la finele epocii romanice, arta sacră occidentală s-a angajat pe calea laicizării progresive, trădându-şi sensul, menirea, şi chiar raţiunea de a fi.

În 1053-1054 discuţiile cu Roma sunt centrate pe chestiunea azimei. Aproape în aceeaşi perioadă s-a accentuat disputa în jurul chestiunii dogmatice centrale, aceea a inserării lui *Filioque* în Crez[65]. „Sper sfârşitul secolului al XI-lea controversa asupra lui *Filioque* se intensifică. Se face vorbire despre ea în fiecare tratat polemic bizantin. În secolul al XII-lea, această chestiune domină, dacă nu prin volumul paginilor care îi sunt consacrate, cel puţin prin importanţa ei. Disputele teologilor greci şi latini la sinodul de la Bari din 1098 şi la cel de la Constantinopol din 1112 priveau în principal purcederea Duhului Sfânt"[66]. Conciliul din 1062 l-a condamnat pe Ioan Italos şi curentul elenistic şi filozofic pe care el îl reprezenta. Să notăm că printre motivele condamnării lui Italos figura opoziţia lui faţă de cinstirea icoanelor[67]. În secolul al XII-lea se poartă discuţiile cu latinii pe tema cuvintelor din Liturghie: „Tu eşti Cel ce jertfeşti şi Cel ce Te jertfeşti", dar şi cele privind chestiunea de a şti cui îi este oferită jertfa euharistică: lui Dumnezeu Tatăl sau Sfintei Treimi[68]. Conciliile din 1156 şi 1157 îi condamnă pe adepţii unei concepţii eterodoxe a Euharistiei ca pe nişte „născocitori de doctrine noi şi străine"[69].

În secolele XI-XII lupta dogmatică a fost tema principală a vieţii Bisericii Ortodoxe. Avântul vieţii duhovniceşti şi polemica ei teologică împotriva ereziilor şi a erorilor se manifestă cu

---

[65] A. Poppe, „Le Traité des azymes", în *Byzantinion*, t. XXXV, 1965, p. 507.

[66] *Ibid.*, p. 508.

[67] A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, Paris, 1952, p. 126.

[68] P. Ceremuhin, „Sinodul de la Constantinopol din anul 1157 şi Nicolae, episcopul Metonei", în *Bogoslovskiye Trudy*, I, Moscova, 1959, p. 157-158 (în ruseşte). De acelaşi autor: „Doctrina iconomiei mântuirii în teologia bizantină", *Bogosl. Trudy*, III, Moscova, 1964, p. 154-156 (în ruseşte). Vezi, de asemenea, Arhiepiscopul Basile, „Les Textes symboliques dans l'Eglise orthodoxe", în *Messager de l'Exarchat du Patriarche russe en Europe Occidentale*, nr. 48, 1964, p. 211.

[69] P. Ceremuhin, „Bogosl. Trudy", I, p. 96.

strălucire în arta scară prin ceea ce se numeşte „spiritualizarea" acestei arte. După V. Lazarev, niciodată poate, nici înainte, nici mai târziu, această artă nu a atins „un asemenea grad de saturare ideologică"[70]. Înflorirea prodigioasă din secolul al XII-lea nu a făcut decât să o continue pe cea din secolul al XI-lea, a cărui artă a devenit „norma, putem spune chiar stilul canonic pentru secolele următoare"[71]. Această artă a ajuns la forma care reflectă deplin experienţa spirituală a Ortodoxiei. Imaginea ajunge în această epocă la cea mai adecvată formă de exprimare prin claritatea şi limpezimea ei: această artă este inseparabil legată de realitatea însăşi a experienţei spirituale. Forma este concepută şi realizată aşa încât să transmită complet şi cât mai convingător cu putinţă conţinutul ei, o formă care îndrumă şi fixează atenţia credinciosului asupra prototipului, care ajută la dobândirea asemănării cu acesta. Aici se manifestă cu putere corespondenţa acestei arte cu tipul de spiritualitate pentru care Sfântul Simeon Noul Teolog a fost un exemplu atât de frapant: „Hristos cel suferind şi umilit este întotdeauna pentru el, în acelaşi timp şi înainte de toate, Hristosul înviat şi preamărit întru slavă"[72]. Arta a găsit mijloacele care îngăduie să se exprime, în măsura posibilului, frumuseţea atât de semnificativă a viziunii duhovniceşti a sfântului Simeon şi a ucenicilor lui. Limbajul pictural astfel adoptat este totodată schimbător (de vreme ce formele lui sunt cele ale unei experienţe vii şi pot fi modificate cu timpul) şi stabil, aşa cum experienţa duhovnicească însăşi este constantă în esenţa ei.

Spre sfârşitul secolului al XII-lea, raţiuni atât exterioare cât şi interioare provoacă în aparatul de stat bizantin o dezorganizare totală. Imperiul îşi pierde teritoriile din Europa, iar în Orient progresul constant al feudalismului provoacă lupte sociale influenţa latină, atât de impopulară printre greci, sporeşte mult,

---

[70] Al 13-lea Congres bizantin, Oxford, 1966, răspuns oral la raportul lui K. Weitzmann.

[71] K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, Al 13-lea Congres bizantin, Oxford, 1966, Main Papers, VII, p. 18.

[72] Sfântul Simeon Noul Teolog, *ibid.*, p. 247, notă.

iar ostilitatea față de latini crește după despărțirea Romei de Ortodoxia ecumenică. În aceste condiții, încercările mereu reluate ale împăraților Comneni de a rezolva, din rațiuni politice, chestiunea unirii Bisericilor, nu făcea decât să ațâțe focul. Toate acestea au subminat forțele Imperiului și au dus la catastrofa de la începutul secolului al XIII-lea. În lunea Paștilor din anul 1204, cavalerii celei de a patra cruciade au dat buzna în Constantinopol. Capitala mondială a artei a fost tâlhărită. „Monumente ale artei clasice și relicve sacre din vremurile apostolice au pierit sau au fost împrăștiate în toate colțurile Europei"[73]. „Constantinopolul nu s-a ridicat niciodată din ruina cauzată de latini: Imperiul sărăcit nu a mai avut forța să recupereze bogățiile milenare incomparabile, acumulate din secolele IV-V"[74]. Căderea lui a fost o catastrofă decisivă pentru Imperiul bizantin, catastrofă atât morală cât și materială. Pângărirea a ceea ce era mai sfânt a marcat profund sufletul poporului grec și a stârnit un ecou în întreaga lume ortodoxă. Prădarea Constantinopolului a pus capăt renașterii strălucite a artei din secolul al XII-lea. Pictorii bizantini s-au exilat în masă în Balcani, în Orient și în Occident.

Cu toate acestea, nici spiritual, nici cultural, Bizanțul nu era învins. Rolul lui era desigur încheiat pe plan politic și național. Dar din punct de vedere cultural și pe plan religios, el avea încă un cuvânt de spus. Acest cuvânt a fost spus în epoca Paleologilor, în secolele XIV-XV.

---

[73] Th. I. Uspensky, *Istoria Imperiului bizantin*, III, Moscova-Leningrad, 1948, p. 339 (în rusește).

[74] *Ibid.*

11

Isihasm şi umanism
Renaşterea Paleologilor

Când în 1261 grecii s-au întors în Constantinopol, statul era în plină degringoladă, domneau mizeria şi epidemiile, războaiele civile făceau ravagii (trei într-o singură generaţie), în vreme ce împăratul Mihail Paleologul ducea negocieri în vederea unei uniri cu Roma (unirea de la Lyon din 1274). Acestea sunt condiţiile în care a avut loc o nouă înflorire a artei sacre, ultima în Bizanţ, cunoscută ca „Renaşterea Paleologilor"[1].

Astăzi, acest avânt este adesea explicat printr-o renaştere a conştiinţei naţionale a grecilor în timpul Imperiului de la Niceea. Într-adevăr, Niceea devenise, după căderea Constantinopolului, centrul politic şi bisericesc al grecilor independenţi; acolo s-au concentrat cele mai bune forţe naţionale şi spirituale ale Bizanţului[2]. La Niceea a emigrat clerul care a putut să fugă din

[1] Până de curând, „Renaşterea Paleologilor" era considerată o enigmă. Lumea s-a întrebat ce a determinat această renaştere, care contrastează atât de mult cu situaţia economică şi politică. „Unii au vrut să o explice prin influenţa *Trecento*-ului italian, ipoteză puţin probabilă însă, căci, cu excepţia câtorva cazuri izolate, mai degrabă arta greacă era cea care influenţa în acel moment arta italiană" (P. Lemerle, *Le Style byzantin*, Paris, 1943, p. 35-36). Vezi de asemenea A. Grabar, *Byzance*, Paris, 1963, p. 171-172.

[2] Dintre cele trei centre independente care se formează pe teritoriul Imperiului bizantin dezmembrat, Imperiul de Trebizonda în Asia Mică,

Constantinopol, iar călugării savanți au înființat aici o academie de teologie, păstrătoare a științei Ortodoxe în secolul al XIII-lea[3]. Acolo s-a născut și s-a dezvoltat noul avânt al elenismului. În aceste condiții „o întoarcere la tradițiile vechi, care erau în mod conștient opuse culturii latine detestate, era nu numai firească, ci și inevitabilă, într-o oarecare măsură"[4].

Renașterea conștiinței naționale va fi jucat, fără îndoială, un rol însemnat, și aceasta cu atât mai mult cu cât ea îmbrățișa atât planul cultural și politic, cât și planul religios. Imperiul se socotea ortodox. De aceea nu exista, așa cum am văzut, o graniță foarte clară între viața culturală și politică pe de o parte, și viața religioasă, pe de alta. Or, purtătorul acestei vieți religioase era „elementul cel mai stabil din Bizanț – Biserica Ortodoxă"[5]. Tocmai ea este cea care a știut să-și păstreze unitatea monolitică, într-un moment tragic pentru imperiu. Iar lupta împotriva latinismului era realmente o luptă nu doar națională, ci și culturală și mai ales, sau în primul rând, o datorie religioasă. Încercările de unire au provocat în chip deosebit la nivelul Bisericii o reacție a Bizanțului ortodox împotriva Apusului catolic roman și, prin urmare, o conștientizare încă și mai intensă a comorilor spirituale ale Ortodoxiei[6]. Dacă nu ținem seama de

---

Despotatul de Epir în nordul Greciei și Imperiul de la Niceea, cel din urmă a jucat un rol preponderent. La Niceea se afla reședința patriarhului, care continua să poarte titlul de „ecumenic", de „Arhiepiscop de Constantinopol", și care era socotit singurul conducător legitim al Bisericii grecești. Jurisdicția lui se întindea și acum asupra teritoriilor care înainte depindeau de el: astfel, mitropolia de la Kiev, unică în Rusia în acea vreme, continua să primească, supusă fiind patriarhului, mitropoliți greci și să întrețină raporturi cu Niceea (M. Levcenco, *Otcherki po istorii russko-vizantiiskih otnochenii,* Moscova, 1956, p. 504-506. Vezi de asemenea G. Ostrogorsky, *Histoire de l'Etat byzantin,* Paris, 1956, p. 542).

[3] Th. Uspensky, *Istoria Imperiului bizantin,* III, Moscova-Leningrad, 1948, p. 542, în rusește.

[4] V. N. Lazarev, „Novyi pamiatnik konstantinopoloskoi miniatury XIII veka", în *Vizantiisky Vremennik,* V, 1952, p. 188 și *Istoriya Vizantiiskoi givopissi,* t. I, Moscova, 1947, p. 158-159.

[5] G. Ostrogorsky, *Histoire de l'Empire byzantin,* p. 509.

[6] Este semnificativ faptul că exact în momentul tratativelor de unire istoricul Nichita Acominatul, care lucra la Niceea, a scris (în 1204-1210)

rolul Bisericii „care a dus tot greul luptei"[7], adică de acest factor esențial, care a jucat rolul central în viața poporului grec, dacă nu ținem seama de viața ei interioară, nu putem decât să ne mirăm cum a putut manifesta Bizanțul, în vremea Paleologilor, în condiții atât de grele, o atât de mare activitate în domeniul gândirii şi al artei[8]. Oricum ar fi, un fapt rămâne evident: „În domeniul artei figurative, «renaşterea» Paleologilor s-a tradus aproape exclusiv în pictura religioasă"[9]. Or, tocmai această viață interioară a Bisericii, care avea să fie mai târziu obiectul unor controverse, juca un rol primordial în arta acestei epoci. Căci în lupta isihasmului împotriva a ceea ce se cheamă „umanism", atunci când sarcina de a formula învățătura ortodoxă i-a revenit şi de această dată Bisericii Constantinopolului, s-a decis viitorul Bisericii Ortodoxe şi al artei sale.

Discuțiile care zguduiau Biserica bizantină în secolul al XIV-lea priveau esența însăşi a antropologiei creştine – îndumnezeirea omului, aşa cum este ea înțeleasă, pe de o parte în Ortodoxia tradițională, reprezentată de către isihaştii care îl aveau în frunte pe sfântul Grigorie Palama, iar pe de altă parte, în filosofia religioasă hrănită de moştenirea elenistică, reprezentată de către „umaniştii" care erau reprezentați de călugărul calabrez Varlaam şi de Achindin. Acestor discuții le-au fost consacrate mai cu seamă sinoadele numite „isihaste", care au avut loc la Constantinopol în 1341, 1347 şi 1351. Perioada care a precedat aceste discuții a fost pentru Bizanț, aşa cum am văzut, o perioadă de criză externă, de lupta internă şi de avânt intelectual. Sfârşitul secolului al XIII-lea a cunoscut o recrudescență a discuțiilor asupra purcederii Duhului Sfânt, care au pregătit exprimarea definitivă a doctrinei îndumnezeirii omului[10].

---

un tratat dogmatic şi polemic în 27 de cărți, pe care l-a intitulat *Tezaurul Ortodoxiei* (P.G. 139, 1093-1102). Vezi P. A. Ceremuhin, „Utceniye o domostroitelstve spassenia v vizant. bogoslovii", în *Bogoslovskiye Trudy*, 3, Moscova, 1964, p. 159.

7 Th. Uspensky, *Istoria Imperiului bizantin*, p. 622.

8 V. Lazarev, *Istoriya vizant. givopissi*, p. 209.

9 A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 226.

10 J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, p. 30.

Termenul „isihasm" este îndeobşte asociat cu discuţiile teologice care au avut loc la Bizanţ în acea epocă. Totuşi, discuţiile n-au făcut decât să determine Biserica să-şi precizeze învăţătura despre îndumnezeirea omului şi să exprime într-o formă teologică, prin decizii sinodale, credinţa în posibilitatea iluminării omului de către Duhul Sfânt, care a constituit, încă de la începuturile creştinismului, impulsul vieţii şi al artei sale, principiul însuşi care determina formele acesteia din urmă. Într-adevăr, isihasmul, în sensul propriu al termenului, nu reprezintă nici o doctrină nouă, nici un fenomen nou. El este o formă a experienţei duhovniceşti Ortodoxe, care urcă până la izvoarele creştinismului[11]. Prin urmare, ar fi fals să se limiteze isihasmul numai la Bizanţul Paleologilor. Fie în sens propriu, ca practică ascetică creştină, fie în sensul mai îngust al discuţiilor teologice din secolul al XIV-lea, este vorba despre un fenomen de anvergură pan-ortodoxă[12]. Într-adevăr, după afirmaţia sinodului

[11] Isihia, *hesychia*, nepătimirea, este starea atinsă prin „sobrietatea" spiritului, prin mijlocirea unui control reciproc al minţii şi al inimii: „Este expresia, în sens propriu, creştină a *apathiei*, unde acţiunea şi contemplaţia nu sunt concepute ca două ordini de viaţă diferite, ci din contră se contopescîn exerciţiul «lucrării duhovniceşti» – *praxis noera*" (V. Lossky, *Vision de Dieu*, Neuchâtel, 1962, p. 118). Termenul « isihaşti » aplicat asceţilor creştini poate fi regăsit chiar şi în secolul al IV-lea. Despre isihasm, a se vedea lucrarea remarcabilă a călugărului Basile (Krivochéine): „Asketicheskoye i bogoslovskoye utcheniye sviatogo Grigoriya Palamy", în *Seminarium Kondakovianum*, VIII, Praga, 1936; de asemenea, J. Meyendorff, *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Paris, 1956; *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959; *S. Grégoire Palamas, Défense des saints hésychastes*, introducere, text critic şi note de J. Meyendorff, Louvain, 1959; *S. Syméon le Nouveau Théologien, Catéchèses*, 3 volume, cu introducere, text critic şi note de Basile Krivochéine, Paris, 1963-1964, 1965; *Traités théologiques et éthiques*, introducere, text critic şi note de J. Darrouzès, Paris, 1966.

[12] Astfel, în Rusia isihasmul era probabil practicat încă de când a apărut aici creştinismul. În orice caz, un studiu recent (A. Tahiaos, *Influenţa isihasmului asupra vieţii Bisericii din Rusia în 1328-1406*, Tesalonic, 1962, în limba greacă) atestă date precise în acest sens din secolele XII-XIII. Întemeindu-se pe anumite texte („Învăţătura" lui Vladimir Monomahul din 1115-1125 şi *Răspunsul lui Teodosie*, arhimandrit la Lavra Pecerskaia, din Kiev, datând din 1120), A. Tahiaos trage concluzia existenţei acestei practici în Rusia în timpul perioadei care a precedat năvălirea mongolă.

din 1347, „evlavia lui Palama şi a călugărilor" este „o evlavie autentică şi cu adevărat comună creştinilor"[13]. Întemeiată pe Tradiţia Părinţilor, reînnoirea duhovnicească a isihasmului, care şi-a găsit expresia dogmatică în operele sfântului Grigorie Palama şi în sinoadele secolului al XIV-lea, ca şi discuţiile care erau legate de ea, au exercitat o influenţă imensă asupra întregii lumi Ortodoxe, atât în domeniul vieţii bisericeşti, cât şi în cel al artei sacre. Această influenţă trecea cu mult dincolo de limitele teologiei. Reînnoirea culturală (cea a ştiinţelor profane, a lite-

Veacul al XIV-lea cunoaşte creşterea influenţei isihasmului, şi vom vedea că arta rusească în ansamblul ei depinde direct de el în secolele XIV, XV şi, în parte, XVI. În Balcani, secolul al XIV-lea reprezintă „epoca unei adevărate internaţionale isihaste" (Al. Elian, *Byzance et les Roumains*, al XIII-lea Congres internaţional de studii bizantine, Oxford, 1966, Supplementary Papers, p. 48). În secolul al XII-lea, sfântul Sava, isihast, primul conducător al Bisericii autocefale sârbeşti († 1237), se inspira din lucrările sfântului Simeon Noul Teolog şi, prin el, isihasmul îndruma viaţa Bisericii sârbeşti, cea a mănăstirilor şi a artei sale. Cel mai mare avânt al artei în Serbia coincide într-adevăr cu autocefalia Bisericii ei şi este legată de numele sfântului Sava. Prin intermediul lui, toată viaţa bisericească sârbă este însemnată cu pecetea isihasmului. O întreagă serie de succesori ai sfântului Sava (Arsenie I, Sava II, Daniel I, Ioanichie I, Eustaţiu I) au fost „păzitorii cei mai vigilenţi ai isihasmului şi campionii lui cei mai fierbinţi" (M. Vasic, *L'Hésychasme dans l'Eglise et l'art des Serbes au Moyen Age*, „Recueil Uspensky" I, 1, Paris, 1930, p. 114). Influenţa sfântului Sava asupra vieţii bisericeşti şi culturale a Serbiei a continuat până la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Sfântul Grigorie Sinaitul (1266-1346) a jucat un rol important în răspândirea isihasmului în Balcani. El s-a stabilit în Tracia, la graniţa dintre Bizanţ şi Bulgaria. În această din urmă ţară, isihasmul s-a răspândit mai cu seamă în vremea sfântului Teodosie de la Târnovo şi a jucat un rol considerabil atunci când patriarhul Eutimie (1375-1393) a fost aşezat în fruntea Bisericii lui (vezi M. Vasic, *ibid.*). Împreună cu Muntele Athos şi cu Constantinopolul, mănăstirile bulgăreşti au slujit ca locuri de întâlnire între slavi şi greci în secolele al XIV-lea şi al XV-lea (D. Lihacev, *Kutura Russi*, Moscova-Leningard, 1962, p. 39). „Bulgaria era în secolul al XIV-lea un centru imens prin care influenţa bizantină trecea în Serbia şi în Rusia (D. Lihacev, *ibid.*). Relaţiile strânse ale Valahiei cu Muntele Athos au asigurat propagarea isihasmului şi în România, unde el „a întărit ierarhia bisericească" (Al. Elian, *Byzance et la Roumanie*).

[13] Arhiep. Basile, „Les Textes symboliques dans l'Eglise Orthodoxe", în *Messager de l'Exarchat du Patriarche russe en Europe occidentale*, nr. 48, 1964, p. 214, nota 36.

raturii etc.) era strâns legată de avântul gândirii teologice: fie o urma, aprobând-o întru totul, fie i se opunea.

„Discuțiile teologice ale secolului al XIV-lea au fost rezultatul unei confruntări între diverse curente în chiar sânul Bisericii bizantine"[14]. Mediile intelectuale bizantine cunoşteau într-adevăr, de multă vreme deja, un soi de criză internă; îndărătul unei fațade de fidelitate riguroasă față de Ortodoxie se manifesta, din secolul al IX-lea, o oarecare opoziție; ea provenea dintr-un curent puternic născut printre anumiți partizani ai elenismului profan, ai tradiției filosofice neo-platonice. Fără a o rupe cu creştinismul, această filosofie religioasă ducea un fel de existență paralelă cu doctrina Bisericii. Vechiul elenism, depăşit în teologie, s-a manifestat din nou la reprezentanții acestui curent, la „umanişti", care fiind „cunoscători ai filosofiei, doreau să îi vadă pe capadocieni prin ochii lui Platon, pe Dionisie prin ochii lui Proclus, pe Maxim şi Ioan Damaschin prin ochii lui Aristotel"[15]. Când aceşti filosofi elenişti întreceau o anumită limită şi încercau să creeze un fel de sinteză între elenism şi Evanghelie, sinteză menită, după ei, să înlocuiască Tradiția Părinților, Biserica îi condamna. Filosoful Ioan Italos a fost astfel condamnat în secolul al XI-lea, după cum am văzut, pentru platonism, iar de atunci o nouă anatemă a fost introdusă în Sinodiconul Ortodoxiei împotriva celor care „socoteau ideile lui Platon ca având o existență reală" şi împotriva celor ce „se dedicau ştiințelor profane, nu numai pentru un antrenament intelectual, ci adoptând părerile deşarte ale filosofilor"[16].

Părinții bizantini erau şi ei cunoscători ai filosofiei greceşti; totuşi ei o considerau o disciplină pur intelectuală, un antrena-

---

[14] *Ibid.*, p. 216.

[15] V. Lossky, *Vederea lui Dumnezeu*, p. 133.

[16] J. Meyendorff, *Saint Grégoire Palamas et la Mystique orthodoxe*, Paris, 1959. În disputa cu Grigorie Palama, Varlaam se ridica chiar şi împotriva tradiției isihaştilor care îi contrazicea platonismul. Un ucenic al lui Ioan Italos, Ioan Petritsis (aprox. 1050-1130), neoplatonician şi unul dintre personajele cele mai influente în cultura georgiană, se plângea de reprezentanții curentului tradițional al gândirii Ortodoxe: „Dacă aş fi întâlnit la ei dragoste şi ajutor, jur că aş fi făcut limba gruzină asemănătoare limbii greceşti, şi aş fi înălțat teoriile lor filosofice la înălțimea lui Aristotel" (Ch. Amiranaşvili, *Miniatura gruzină*, Moscova, 1966, p. 11 şi 18).

ment al minții, o introducere la teologia întemeiată pe Sfânta Scriptură.

„Umaniştii" încercau să expună şi să explice datele credinței prin mijloacele rațiunii naturale. Pentru ei era vorba despre cunoaştere, despre gnoză. După Varlaam, cunoaşterea lui Dumnezeu nu este cu putință decât prin intermediul creației, iar această cunoaştere nu poate fi decât indirectă. Sfântul Grigorie Palama nu neagă acest gen de cunoaştere, dar îi afirmă insuficiența şi imposibilitatea de a cunoaşte direct, prin mijloace naturale, ceea ce depăşeşte natura.

Unul dintre subiectele principale care i-au opus „umaniştilor" pe isihaşti a fost lumina taborică. Discuția a început printr-un dezacord asupra naturii acestei lumini şi asupra însemnătății ei în viața duhovnicească a omului. Adversarii lui Palama vedeau în lumina taborică un fenomen natural, creat: „Lumina care a strălucit deasupra apostolilor pe Muntele Tabor şi sfințirea şi harul care-i sunt asemănătoare, sunt fie un miraj creat, vizibil prin intermediul aerului, fie o plăsmuire a imaginației inferioare gândirii şi dăunătoare oricărui suflet rațional, întrucât provine de la imaginația simțurilor; pe scurt, este un simbol despre care n-am putea spune dacă aparține lucrurilor existente sau lucrurilor contemplate în jurul unui obiect oarecare, un simbol care uneori se arată într-un mod fantomatic, dar care nu există niciodată, pentru că nu are deloc ființă"[17]. Pentru „umanişti", acest simbol nu face decât să reveleze prezența dumnezeiască. Dimpotrivă, pentru sfântul Grigorie Palama, lumina taborică este „frumusețea neschimbabilă a prototipului, slava lui Dumnezeu, slava lui Hristos, slava Duhului Sfânt, o rază din Dumnezeire"[18], adică energia naturii divine proprie tuturor celor trei Ipostasuri ale Sfintei Treimi, o manifestare externă a lui Dumnezeu. În ochii adversarilor sfântului Grigorie, ceea ce

---

[17] J. Meyendorff, „Une lettre de Saint Grégoire Palamas à Acyndinos, envoyée de Théssalonique avant la condamnation conciliaire de Varlaam et d'Acyndinos", în *Pravoslavnaya Mysl.*, nr. X, 1953. Vezi textul grec în *Theologia*, Atena, 1953.

[18] Monahul Basile (Krivochéine), *Asketicheskoye i bogoslovskoye utcheniye...*, p. 139.

nu este ființa divină, nu este Dumnezeu. De aceea lucrările lui Dumnezeu, distincte de ființa Lui, sunt o consecință a acestei ființe. Or, după învățătura sfântului Grigorie, ființa şi lucrarea sunt două aspecte, două moduri de existență ale lui Dumnezeu, iar numele însuşi de Dumnezeu se raportează atât la ființă cât şi la lucrare[19]; acelaşi Dumnezeu rămâne absolut de neînțeles în ființa Lui şi Se comunică total prin har. Lumina taborică este unul dintre modurile manifestării, ale revelării lui Dumnezeu în lume, o prezență a Necreatului în creat, prezență nu alegorică, ci realmente descoperită şi contemplată de către sfinți ca o slavă dumnezeiască şi o frumusețe de nespus. Cu alte cuvinte, Dumnezeu Cel necunoscut în natura Lui i Se comunică omului în lucrările Lui, îndumnezeind orice ființă, făcând-o asemănătoare Lui[20]. „Iar când sfinții contemplă această lumină în interiorul lor înşişi [...] ei văd veşmântul îndumnezeirii lor"[21]. Acest har divin nu este doar un obiect al credinței, ci şi un obiect al experienței concrete şi trăite. Pentru Palama, ca şi pentru teologia ortodoxă tradițională în general, îndumnezeirea este inseparabilă de vederea lui Dumnezeu, de un contact personal cu El, un contact „față către față", care este unul dintre aspectele îndumnezeirii.

[19] Sinodul din 1352 îi include în anatemele Biruinței Ortodoxiei pe cei care afirmă că numele lui Dumnezeu nu se aplică decât ființei divine, nu şi energiilor (monahul Vasile, *ibid.*, p. 119).

[20] Sfântul Grigorie Palama vede în învățătura lui Varlaam despre harul creat o relație directă cu doctrina latină a lui *Filioque*. „Pentru ce, întreabă el, acest om (Varlaam) a depus atâta silință ca să arate că harul îndumnezeitor al Duhului este creat? [...] Într-adevăr, înțelegem că Duhul este dat prin Fiul, că se răspândeşte peste noi prin mijlocirea Fiului; iar pe de altă parte, sfântul Vasile cel Mare zice: prin Fiul Său, Dumnezeu a revărsat peste noi Duhul din belşug; El L-a revărsat, dar nu L-a creat; El L-a hărăzit, dar nu L-a creat; L-a dăruit, dar nu L-a făcut (*Contra lui Eunomiu*, V; P.G. 29, 772 D). Dacă, auzind toate acestea, suntem convinşi că harul este creat, atunci ce va fi oare, dăruit, hărăzit, revărsat prin mijlocirea Duhului? Duhul Însuşi – nu-i aşa? – este Cel care lucrează prin har, de vreme ce vom zice că El singur este fără de început, pe când toată lucrarea care provine de la El este creată, cum afirmă acest nou teolog. Ei bine, nu ajungem aşa direct la gândirea latinilor, din pricina căreia ei au fost alungați din țarcul Bisericii noastre: nu harul, ci Duhul Însuşi este Cel trimis de către Fiul şi Se revarsă prin Fiul" (*Apărarea sfinților isihaşti*, Triada a III-a, 1, 3, p. 560-562).

[21] Triada I, 5, *Apărarea sfinților isihaşti*, p. 114.

Din contră, raționaliştii, neîntrevăzând posibilitatea de a afirma în acelaşi timp că Dumnezeu este necunoscut, pe de o parte, şi că i se comunică omului, pe de altă parte, consideră noțiunea însăşi a îndumnezeirii ca pe o pioasă metaforă. Dumnezeu este, pentru ei, necunoscut şi nepătruns. Cât despre rațiunea omenească autonomă, ei îi este propriu să cunoască tot ceea ce nu este Dumnezeu. De aceea între divin şi uman ei nu puteau admite altă punte decât simbolul. „Noi avem o dogmă a Bisericii, scria Nichifor Gregoras: Am primit de la Dumnezeul şi Mântuitorul nostru Iisus Hristos şi de la ucenicii Lui faptul că nimeni niciodată nu-L poate vedea pe Dumnezeu altfel decât prin mijlocirea simbolurilor şi a prefigurărilor trupeşti"[22]. Pentru isihaşti, în ce-i priveşte, simbolul nu este acceptabil decât în măsura în care se înscrie în istoria mântuirii, fără să-i suprime hristocentrismul. Atitudinea isihaştilor față de simboluri poate fi ilustrată prin cuvintele lui Nicolae Cabasila, isihast el însuşi şi prieten al sfântului Grigorie Palama: „Dacă mielul paştilor evreieşti a adus într-adevăr mântuirea, atunci de ce a mai fost necesară o a doua mântuire? Căci dacă icoana şi închipuirea desăvârşirii ar fi adus fericirea deplină, atunci Adevărul şi Viața nu ar mai fi avut rost să vină în lume"[23]. Din clipa în care lumina taborică era înțeleasă de către „umanişti" ca un simbol, însăşi Schimbarea la Față a Domnului îmbrăca, în ochii lor, un caracter ireal, simbolic. Răspunzându-i lui Achindin, sfântul Grigorie întreba: „Cum deci? Nici Ilie, nici Moise nu erau acolo cu adevărat, de vreme ce şi ei slujesc de simboluri? [...] iar muntele nu era cu adevărat un munte, de vreme ce şi el este simbol al înălțării în virtute?". Pe de altă parte, continuă el, simbolismul este cunoscut în felul acesta de la filosofii greci: prin ce diferă aşadar cunoaşterea creştină de cunoaşterea lor?[24].

---

[22] P.G. 149, 357 AB.

[23] Sfântul Nicolae Cabasila, *Viața în Hristos*, I, 67, trad. rom. T. Bodogae, Bucureşti, 1989, p. 17. A. P. Ceremuhin, „Oucheniye o domostroitelstve spasseniya v vizantiyskom bogoslovii", în *Bogoslovskiye Trudy*, nr. 3, Moscova, 1964.

[24] „Contra lui Achindin", citat de J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, p. 270- 272. Este şi epoca în care se răspândeşte în

Tăgăduind caracterul suprasensibil, imaterial al luminii taborice, „umaniştii" nu puteau nici înțelege, nici accepta experiența duhovnicească a Ortodoxiei, mărturisită de către isihaştii care afirmau putința omului de a ajunge la sfințire, prin curățirea minții şi a inimii, prin lumina divină necreată. Ceea ce se punea în discuție în secolul al XIV-lea şi ceea ce avea să primească o definiție dogmatică, era manifestarea totală a creştinismului ca unire cu Dumnezeu.

Această unire, această sinergie a omului cu Dumnezeu, presupune că omul rămâne întreg. Tot ansamblul compusului duhovnicesc-psihic-trupesc se uneşte cu Dumnezeu. În plenitudinea naturii sale, omul nu este divizibil şi ia parte în întregime la sfințire şi la transfigurare. Pentru isihaşti, integralitatea naturii umane se înțelege de la sine; nicio parte din această natură nu era privită separat, ca un mijloc autonom de a-L cunoaşte pe Dumnezeu, niciuna nu era exclusă de la unirea cu El. Nu numai duhul, ci şi sufletul şi trupul participă la ea. „Bucuria duhovnicească care vine din duh merge în trup, dar nu este coruptă de părtăşia cu trupul, ci îl preschimbă pe acesta şi îl face duhovnicesc, pentru că el leapădă atunci toate poftele cele rele ale cărnii, nu mai trage sufletul în jos, ci se ridică împreună cu el, astfel că omul întreg devine Duh, după cum s-a scris: *Ce este născut din Duh, duh este* (*Ioan* 3, 6, 8)[25]". Experiența duhovnicească a Ortodoxiei depăşeşte antica şi constanta opoziție dintre

mod deosebit în arta scară reprezentarea Schimbării la Față – expresie a învățăturii isihaste despre lumina taborică. În plus, după cum am spus, ca răspuns la explicația simbolică a muntelui şi a Schimbării la Față, se introduce în iconografia sărbătorii un grup de apostoli conduşi de către Hristos: ei sunt înfățişați urcând, apoi coborând muntele. Cei trei apostoli de jos sunt înfățişați prăbuşiți, ca răsturnați de o forță invincibilă, de un uragan, care îi trânteşte la pământ. Realitatea şi forța luminii taborice sunt subliniate şi prin gesturile apostolilor Iacob şi Ioan, care îşi acoperă ochii cu mâinile, incapabili să rabde lumina dumnezeiască ce emană din Hristos. Pe de altă parte, aureola care Îl învăluie pe Domnul capătă o formă deosebită: ea constă din mai multe sfere şi raze, din care se disting trei, indicând astfel, conform cu învățătura sfântului Grigorie Palama, că lumina taborică este o energie proprie ființei celor Trei Persoane ale Sfintei Treimi.

[25] *Apărarea sfinților isihaşti,* Triada a II-a, 2, 9, p. 334.

spirit şi materie: ambele sunt unite în participarea lor comună la ceea ce le depăşeşte pe amândouă. Nu este nici „reducere a sensibilului la inteligibil, nici materializarea celor spirituale, ci o comuniune a omului întreg cu Cel necreat"[26], comuniune personală, care este mai uşor de arătat decât de descris. Fireşte, această experiență trăită este antinomică şi nu se pliază pe normele gândirii filosofice. Negarea de către „umanişti" a luminii taborice necreate este de fapt negarea posibilității unei transfigurări reale, trupeşte resimțite. Tocmai corpul uman este cel care a constituit pentru ei piatra de poticnire. Chestiunea participării trupului la cunoaşterea divină şi a transfigurării îi depăşea. Doctrina lui Varlaam şi a partizanilor săi, rezumându-se la a vedea în lumina taborică un fenomen creat (sau, în termenii epocii noastre, „iluzoriu şi psihic"), sfârşeşte în concepția dochetistă a corpului, în negarea putinței transfigurării lui, afirmându-se separația dintre energia divină şi energia umană, autonomia lor, imposibilitatea de a le uni.

Teologia sfântului Grigorie Palama îl ridică pe om la o înălțime extraordinară. Continuând tradiția teologică ce urcă până la antropologia sfântului Grigorie de Nyssa, ea susține poziția centrală a omului în univers. „Omul, scrie sfântul Grigorie Palama, acest univers mare cuprins în cel mic, concentrează în el tot ceea ce există şi este regele tuturor făpturilor lui Dumnezeu"[27]. Această învățătură despre om dă un fundament solid veritabilului umanism creştin; el constituie un răspuns al Bisericii la interesul general pentru om, care se manifesta în acea epocă.

Era normal ca acea perioadă să crească interesul pentru imaginea omului în artă. Reprezentarea sentimentelor şi a emoțiilor, care caracterizează această perioadă istorică, îi conferă un relief particular. Încă din secolul al XIII-lea, epoca sfântului Sava, arta sârbă cunoaşte deja elementele care vor caracteriza mai târziu „renaşterea Paleologilor". Este, înainte de toate, o reprezentare foarte expresivă a lumii emoționale, a „părții pa-

---

[26] V. Lossky, *Vision de Dieu*, p. 136, *Vederea lui Dumnezeu*, p. 140.

[27] Monahul Basile, *Asketicheskoye i bogoslovskoye utcheniye...*, p. 103.

sionale a sufletului"[28]. În secolul al XIV-lea, aceste trăsături sunt exprimate în artă cu o mare intensitate, în legătură cu discuțiile despre practica rugăciunii. Cu ajutorul sfântului Grigorie Palama, Biserica le situează în adevărata lor perspectivă creştină. În tratatul lui împotriva isihaştilor, Varlaam scria: „Faptul de a iubi lucrările comune trupului şi părții pasionale a sufletului ataşează sufletul de trup şi îl umple de întuneric"[29]. De aceea în ochii lui, partea pasională a sufletului trebuie să moară în experiența duhovnicească. Sfântul Grigorie răspunde: „Învățătura pe care am primit-o [...] ne spune că nepătimirea nu constă în a omorî partea pasională, ci în a o strămuta dinspre rău înspre bine". Am primit trupul, continuă el, nu „pentru a ne omorî pe noi înşine omorând toată activitatea trupului şi toată puterea sufletului, ci pentru a înlătura orice dorință şi orice faptă nelegiuită [...]. Oamenii despătimiți au partea pasională a sufletului lor mereu vie şi, lucrând pentru mai bine, nu o omoară"[30]. Altfel spus, comuniunea cu harul dumnezeiesc nu omoară puterile pasionale ale sufletului, ea le transfigurează, le sfințeşte. Aceste emoții transfigurate, expresie a mişcărilor celor mai intime ale sufletului, constituie una dintre trăsăturile cele mai caracteristice ale artei sacre din epoca respectivă[31].

Nici isihaştii, nici adversarii lor nu ne-au lăsat scrieri special consacrate artei, cum fusese cazul pentru perioada iconoclastă. Chestiunea imaginii nu s-a pus şi n-a făcut obiectul polemicii. Dar însăşi arta acelei epoci vădeşte un amestec al Tradiției Ortodoxe cu elemente legate de renaşterea „umanistă", amestec ce caracterizează lupta dintre „umanism" şi isihasm, cu o întoarcere

---

[28] Sfântul Sava, când a fost pus în fruntea Bisericii sale, a invitat iconografi din Constantinopol şi a comandat icoane celor mai buni pictori din Tesalonic. A se vedea S. Radojcic, *Icônes de Yougoslavie du XIIe à la fin du XVIIe siècles*, în *Icônes*, Paris-Grenoble, 1966, p. LX.

[29] J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, p. 205.

[30] *Apărarea sfinților isihaşti*, Triada a II-a, 2, 24, *ed. cit.*, p. 370.

[31] Acest lucru se vede de exemplu la iconograful Teofan Grecul (v. N. Goleizovsky, „Zametki o tvorchestve Teofana Greka", în *Vizantiisky Vremennik*, XXIV, p. 145) şi la Panselinos (v. A. Procopiou, *La question macédonienne dans la peinture byzantine*, Atena, 1962, p. 45).

a unor tradiții elenistice antice şi o înflorire a vieții duhovniceşti. Acest amestec apare atât în însăşi concepția asupra artei cât şi în caracterul şi în subiectele ei.

Numărul împrumuturilor preluate din antichitate a crescut mult în secolele XIII-XIV, iar aceste motive nu se limitează la un rol de complemente secundare; ele pătrund în subiectul însuşi şi în caracterul său[32]. Se observă astfel o tendință constantă de a transmite în imagine volumul prin mijlocirea unei anumite profunzimi; apare astfel un anumit manierism, reprezentarea din spate, din profil, racursiul etc. Se răspândesc în mod deosebit subiecte extrase din Vechiul Testament, printre care prefigurări ale Maicii lui Dumnezeu (rugul aprins, lâna lui Ghedeon), ale lui Hristos (jertfa lui Avraam, Melchisedec etc), ca şi reprezentări simbolice ale Acestuia (sub chipul unui înger). Decorarea bisericii îşi pierde unitatea şi laconismul monumental care o caracterizau în epoca precedentă. Ea nu renunță la principiul dogmatic, dar legătura ei cu arhitectura începe să se rupă. „Pictorii şi mozaicarii nu mai țin seama de spațiul interior al bisericii pentru [...] a-i degaja semnificația, ci juxtapun nenumărate reprezentări"[33]. Într-o artă esențialmente spațială, care până atunci transmisese mai degrabă atitudini decât gesticulație, mai degrabă o stare duhovnicească decât o suită de emoții, se introduce elementul temporal, înfățişarea a ceea ce se desfăşoară în fuga timpului: desfăşurarea povestirii, reacțiile psihologice etc. Raportul dintre ceea ce se reprezintă şi spectator s-a schimbat şi el: fie că icoana înfățişează o persoană singură sau o scenă oarecare, ea nu se mai deschide în afară, spre credinciosul care se roagă în fața ei; adesea reprezentarea se desfăşoară ca un tablou, trăindu-şi viața proprie, independentă de privitor, închisă în ea însăşi, fără a se întoarce spre exterior.

Tot în această epocă devin mai numeroase reprezentările de pe bariera altarului, ale cărei subiecte sunt direct legate de sensul Tainei centrale a Bisericii, Euharistia. În transpunerea

[32] A. Grabar, *Byzance*, Paris, 1963, p. 70; V. Lazarev, *Istoriya vizant. jigopissi*, p. 224.

[33] O. Clément, *Byzance et le christianisme*, Paris, 1964, p. 75.

acesteia în imagine se precizează două curente: pe de o parte, căutarea unui sistem teologic coerent, dezvăluind prin imagine toată iconomia mântuirii în ansamblul ei. Acest curent va duce la formarea iconostasului, care îşi va căpăta forma clasică în secolul al XV-lea în Rusia[34]. Pe de altă parte, şi aceasta este caracteristic artei acelui timp, apare tendinţa de a explica sensul Sfintei Taine ilustrând anumite momente din Liturghie (Vohodul Mare, Liturghia Sfinţilor Părinţi etc.). Acest subiect iconografic este cel în care s-a depăşit adesea graniţa dintre reprezentabil şi nereprezentabil, iar contopirea lor merge deseori până la un naturalism grosier. Exemplu: scena în care un ierarh Îl jertfeşte pe Hristos Copil culcat în sfântul Disc, ceea ce aminteşte în mod straniu un omor ritual (în biserica din secolul al XIV-lea din Mateić, în Serbia). Ni se pare incontestabil că acest subiect al Copilului pe Disc este o reacţie la discuţiile liturgice din secolul al XII-lea, sau mai exact un reflex al acestor discuţii din tabăra occidentalizanţilor, care, în epoca Paleologilor, a găsit un teren fertil în gândirea abstractă şi în raţionalismul „umaniştilor"[35].

Paralel cu ilustrările anumitor momente din Liturghie, o serie de subiecte iconografice par destinate să descopere sensul tainei

---

[34] A se vedea articolul nostru în franceză: „L'Iconostase", în *Contacts*, nr. 46, Paris, 1964, p. 83-125.

[35] În secolul al XIII-lea motivul lui Hristos pe Disc în reprezentarea Liturghiei s-a răspândit mult, îndeosebi în Serbia. Îl mai întâlnim şi în picturile de la Mistra, din Trebizonda, în Bulgaria, în Rusia şi în Muntele Athos (vezi V. Lazarev, *Freski Staroi Ladogui*, Moscova, 1960, p. 25). Acest motiv apare în secolul al XII-lea, iar exemplul cel mai vechi pe care îl cunoaştem se găseşte în biserica Sfântul Gheorghe din Kurbinovo (Serbia). La fel la Nerezi (vezi V. Lazarev, *ibid.*, p. 24). O farfurie pentru prescură din secolul al XII-lea (sau de la începutul secolului al XIII-lea) provenind de la Xiropotamu (v. Lazarev, *ibid.*) Îl arată pe altar pe Hristos Copil mort, cu cartea Evangheliilor aşezată pe piept. De fiecarte parte a altarului este înfăţişat Hristos adult ca „arhiereu". Este o ilustrare nemijlocită a cuvintelor: „Tu eşti Cel ce jertfeşti şi Cel ce te jertfeşti", cuvinte care au fost în centrul discuţiilor la sinodul din 1156-1157: Hristos Copil este Cel jertfit, iar Hristos Ierarh este Jertfitorul. La Mistra (Perivlepte), deasupra proscomidiarului este înfăţişat Dumnezeu Tatăl în locul Sfintei Treimi. Să fie oare un ecou al discuţiilor în jurul întrebării: cui îi este închinată jertfa lui Hristos: Lui Dumnezeu Tatăl, sau Sfintei Treimi?

prin mijlocirea unor imagini simbolice: ospățul Înțelepciunii, împărtăşirea dată apostolilor de către Înțelepciune etc. Aceste motive îşi propun să transmită prin imagine textul din *Pilde* (9, 1-7): „Înțelepciunea şi-a zidit casă [...]", şi se traduc prin două subiecte: pe de o parte Sophia – un Înger – personificând Înțelepciunea divină, după tipul personificărilor din antichitate; pe de altă parte, Hristos-Înțelepciunea, sub înfățişarea Îngerului de Mare Sfat[36]. Să nu uităm că tema înțelepciunii era de o mare actualitate în momentul conflictului dintre isihaşti şi adversarii lor; fără îndoială, acesta este contextul în care s-a răspândit imaginea simbolică a Sophiei, în chip deosebit în epoca Paleologilor. Nu putem desigur să nu vedem în dezvoltarea unui simbolism de acest gen o influență a renaşterii „umaniste". Totuşi, în ciuda incompatibilității lui cu ideile isihaste, acest simbolism, trebuie spus, nu era întotdeauna străin partizanilor isihasmului, cum nu erau nici împrumuturile din antichitate. Putem deci înțelege reprezentarea simbolică a înțelepciunii nu doar ca pe o influență a „umanismului", ci şi ca pe o încercare din partea isihaştilor de a opune Înțelepciunea lui Dumnezeu, înțelepciunii filosofilor[37]. Acest gen de simbolism, folosit conştient sau inconştient de către pictori, aducea atingere învățăturii Ortodoxe realiste despre icoane şi mergea uneori până la a viola canonul 82 al Sinodului

---

[36] Cea mai veche reprezentare cunoscută a îngerului-Înțelepciune se află într-o catacombă din Alexandria şi datează din secolul al VI-lea. Alături de acest înger există inscripția: Sophia Iisus Hristos. Este greu de spus care este originea, ortodoxă sau eretică, a acestei imagini. Cu privire la reprezentarea Înțelepciunii a se vedea G. Florovsky, „O potchitanii Sofii Premudrosti Bojiyei v Vizantii i na Russi", în *Lucrările celui de-al V-lea Congres al organizațiilor academice ruseşti din străinătate*, vol. I, Sofia, 1932; J. Meyendorff, *L'Iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*, „Cahiers archéologiques", t. X, Paris, 1959.

[37] Putem interpreta ca pe o încercare de sacralizare a înțelepciunii elenistice apariția în această epocă, în pridvorul bisericilor Ortodoxe, a reprezentărilor filosofilor antici şi a sibilelor, ca prevestitori ai lui Hristos într-o oarecare măsură (N. L. Okunev, „Arilje. Pamiatnik serbskogo iskousstva XIII veka", în *Seminarium Kondakovianum*, VIII, Praga, 1936, p. 221–258, K. Specieris, *Reprezentările filosofilor greci în biserici*, Atena, 1964, în greceşte).

Quinisext. Să reamintim că acest canon aboleşte simbolurile care înlocuiesc imaginea directă a Cuvântului lui Dumnezeu întrupat: „Măcar că cinstim imaginile şi umbrele cele vechi, ca pe nişte semne şi prefigurări ale Adevărului [...], le preferăm harul şi adevărul, primindu-le ca pe împlinirea legii". Or, o „dezîntrupare" de felul acesta, ce încalcă realismul evanghelic, este cu deosebire paradoxală când este vorba despre Euharistie. Rod al unei gândiri abstracte, acest simbolism nu corespundea de bună seamă gândirii Ortodoxe tradiționale; se făcea o confuzie între ceea ce poate şi ceea ce nu poate fi reprezentat.

Aceste reprezentări simbolice care înlocuiau imaginea umană directă, oglindirea atât de expresivă a vieții emoționale în artă, aplecarea înspre trăsăturile naturaliste elenistice, marea varietate de subiecte iconografice noi, proliferarea prefigurărilor veterotestamentare – toate acestea erau rodul unei epoci marcate de o abundență de idei noi, epoca renaşterii „umaniste" şi a renaşterii isihaste. Dacă pictorii tradiționali nu erau întotdeauna la adăpost de influențele „umaniste", pictorii partizani ai umanismului, în ce-i priveşte, țineau totuşi la formele tradiționale ale artei Ortodoxe, reprezentate de către isihasm. Renaşterea Paleologilor nu a abandonat aceste forme tradiționale; totuşi, sub influența ideilor din epocă, au fost introduse elemente care micşorează spiritualitatea imaginii, în comparație cu perioada precedentă. Ba alteori, cum tocmai am văzut, ele denaturează însăşi noțiunea de icoană, sensul ei şi, de aici, rolul ei în Biserică. Aceste elemente, care provin dintr-o concepție abstractă despre Dumnezeu, întemeiată pe cunoaşterea naturală a lumii, au acelaşi raport cu tradiția ortodoxă, pe care îl are concepția „umanistă" despre lume cu atitudinea tradițională isihastă. De aceea rolul şi importanța pe care le atribuiau „umaniştii" filosofiei şi ştiințelor profane în viața duhovnicească pe de o parte, şi atitudinea față de ele a isihaştilor pe de alta, ne pot sluji, indirect, ca un indiciu al concepției pe care unii sau ceilalți o aveau despre conținutul şi sarcinile artei sacre.

În controversa lui cu „umaniştii", sfântul Grigorie Palama scria: „Astfel, noi nu împiedicăm pe nimeni să se inițieze în

educația profană, dacă dorește, numai să nu fi adoptat viața monahală. Dar nu sfătuim pe nimeni să i se dedice până la capăt şi îi interzicem cu desăvârşire să aştepte de la ea o oarecare exactitate în cunoaşterea lucrurilor dumnezeieşti; căci nu este cu putință să extragi din ea nicio învățătură sigură în privința lui Dumnezeu". Iar ceva mai încolo: „Există aşadar ceva folositor la filosofi, întocmai ca într-un amestec de miere şi cucută; dar este tare de temut ca aceia care vor să separe mierea din amestec să nu ia, din nebăgare de seamă, şi vreo rămăşiță ucigătoare"[38]. Sfântul Grigorie ia în discuție pe larg şi în amănunt chestiunea raporturilor dintre filosofie şi ştiința profană, pe de o parte, şi cunoaşterea lui Dumnezeu, pe de alta. În ciuda aprecierii hotărât negative pe care tocmai am citat-o, el nu numai că nu neagă importanța ştiințelor profane, ci le chiar recunoaşte o anumită utilitate relativă. Ca şi Varlaam, el vede în ele nişte căi care procură o cunoaştere indirectă şi relativă în privința lui Dumnezeu. Dar el tăgăduieşte energic filosofiei religioase şi ştiințelor profane orice posibilitate de a sluji ca mijloace de comuniune cu Dumnezeu, de a permite cunoaşterea Lui directă: în acest domeniu, nu numai că ştiința nu poate da „oarecare exactitate în cunoaşterea lucrurilor dumnezeieşti", dar, aplicată unui domeniu care îi este străin, ea conduce la eroare. Mai rău, ea riscă să împiedice însăşi posibilitatea comuniunii cu Dumnezeu, riscă să se vădească „ucigătoare". Cum vedem, Sfântul Grigorie nu face decât să ocrotească domeniul comuniunii cu Dumnezeu, împotriva unei confuzii cu domeniul filosofiei religioase şi al cunoştințelor naturale. În fața unei asemenea intransigențe a isihasmului față de orice amestec al ştiințelor profane (inclusiv al filosofiei religioase) cu tărâmul cunoaşterii directe a lui Dumnezeu, putem bănui că el situa în aceeaşi perspectivă arta sacră, conținutul şi rolul ei.

Să notăm că, deşi în tehnica psiho-somatică propriu-zisă, folosită de către isihaşti, se poate întrevedea o anumită detaşare în raport cu imaginea, atitudinea față de cinstirea şi de importanța

[38] *Apărarea sfinților isihaşti,* Triada I, *ed. cit.,* p. 36-37 şi 56-57.

icoanei în cult şi în rugăciune rămâne riguros fidelă învăţăturii Ortodoxe. Când sfântul Grigorie vorbeşte despre icoane, el nu se limitează la a exprima atitudinea ortodoxă clasică, ci aduce în plus câteva precizări caracteristice în privinţa învăţăturii isihaste şi a tendinţei generale a artei Ortodoxe: „Fă din dragoste pentru El, icoana Celui ce pentru noi S-a făcut Om; prin ea aminteşte-ţi de El, prin ea adoră-L, prin ea înalţă-ţi cugetul la trupul preacinstit al Mântuitorului aşezat întru slavă la dreapta Tatălui, în ceruri. În acelaşi fel fă icoanele sfinţilor [...] şi cinsteşte-i, nu ca pe nişte dumnezei, ceea ce este oprit, ci ca pe o mărturie a comuniunii tale de dragoste cu ei şi a cinstirii tale, înălţându-ţi cugetul spre ei prin icoanele lor"[39]. Cum vedem, sfântul Grigorie exprimă învăţătura ortodoxă tradiţională, atât în privinţa cinstirii icoanelor, cât şi în concepţia despre temeiul (Întruparea) şi despre conţinutul ei. Dar acest conţinut, în contextul teologiei sale, redă o atitudine caracteristică pentru perioada pnevmatologică. Întruparea este, în concepţia lui, ca un punct de pornire pentru a arăta roadele acesteia: slava dumnezeiască manifestată în trupul omenesc al lui Dumnezeu Cuvântul. Trupul îndumnezeit al Domnului a primit şi comunică slava veşnică a Dumnezeirii. El este cel înfăţişat în icoane şi adorat în măsura în care manifestă Dumnezeirea lui Hristos[40]. Dar, de vreme ce Dumnezeu şi sfinţii posedă acelaşi har[41], reprezentările acestora sunt făcute „în acelaşi fel"[42].

---

[39] *Decalogul legii creştine,* P.G. 150, 1092.

[40] J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas,* p. 255.

[41] Vezi de exemplu, Sf. Maxim Mărturisitorul, *Opuscula theol. et polem. ad Marianum,* P.G. 91, 12 B; 33 A; *Ambigua,* col. 1076 BC.

[42] Cu privire la isihasm, aflăm din lucrările anumitor autori contemporani că această doctrină căuta aşa-zise căi de mântuire „în afara practicii bisericeşti, nesupunându-se nici cultului, nici dogmelor Bisericii", că un atare sistem nu avea de a face cu cultul Fecioarei Maria, nici cu cel al sfinţilor. „Credinţa în Hristos Mântuitorul şi în harul Tainelor le erau străine". Isihasmul „se străduia să dobândească îndumnezeirea printr-o rugăciune pioasă, adică printr-o rugăciune care omora spiritul"; „isihaştii se opuneau dogmei universale" (sic!) etc. etc. Ce legătură au toate acestea cu isihasmul? Rămâne secretul autorilor; dar acestea sunt prezentate, în orice caz, cititorilor ca tot atâtea date ştiinţifice obiective.

În lumina unei asemenea concepții despre imagine şi despre conținutul ei, este evident că pentru isihaşti, în domeniul artei, nu ar putea sluji drept mijloc de comuniune cu Dumnezeu decât o imagine ce ar reflecta această comuniune conform cu învățătura isihastă. Dimpotrivă, elementele care, în artă, erau întemeiate pe o gândire abstractă şi pe o cunoaştere empirică a lumii, nu puteau să dea „vreo exactitate în cunoaşterea lucrurilor dumnezeieşti"; nu mai mult decât filosofia şi ştiințele profane. În chip deosebit, o reprezentare simbolică a lui Iisus Hristos care ar înlocui imaginea personală a Purtătorului slavei dumnezeieşti constituie o atingere adusă temeiului însuşi al învățăturii icoanei – mărturie a Întrupării; aşadar, ea nu poate „să înalțe cugetul la trupul preacinstit al Mântuitorului aşezat întru slavă la dreapta Tatălui". Prin urmare, era firesc ca odată cu biruința isihasmului, Biserica să pună capăt dezvoltării, în arta ei cultuală, a unor elemente care, într-un fel sau altul, îi subminau doctrina. Tocmai mulțumită isihasmului, „ultimii bizantini – spre deosebire de italieni – au făcut loc naturalului, dar fără să elaboreze un naturalism; au folosit profunzimea, dar fără să o încătuşeze în legile perspectivei; au explorat umanul, dar fără să-l izoleze de divin"[43]. Arta nu a rupt legăturile cu revelația şi a păstrat caracterul de sinergie între Dumnezeu şi om.

Învățătura sfântului Grigorie Palama despre comuniunea esențială cu energiile divine „distruge orice rest de raționalism şi de pozitivism iconoclast"[44], pentru că ea este o dezvoltare a problemelor schițate odinioară în doctrina cinstirii icoanelor. În acest domeniu, munca dogmatică nu putea să continue decât în sensul unei explicitări a conținutului însuşi al experienței duhovniceşti şi, prin aceasta, a conținutului artei sacre. Prin dogma cinstirii icoanelor, Biserica recunoaşte posibilitatea de a traduce în limbajul formelor, al culorilor şi al liniilor, rezultatul lucrării dumnezeieşti în om, de a arăta acest rezultat, de a-l face vădit; în învățătura despre lumina taborică, Biserica recunoaşte că această lucrare divină care îl transfigurează pe om are ca origine

---

[43] O. Clément, *Byzance et le christianisme,* p. 76-77.

[44] A. V. Kartacev, *Vselenskiye Sobory,* Paris, 1963, p. 709.

lumina necreată şi nepieritoare, energia Dumnezeirii resimțită şi contemplată trupeşte. Astfel, doctrina energiilor divine se întâlneşte cu cea a icoanei, pentru că, în discuția despre lumina taborică, ceea ce s-a formulat dogmatic a fost îndumnezeirea omului şi, deci, fundamentul conținutului icoanei. Şi tocmai în această epocă se precizează limitele dincolo de care arta sacră nu poate merge, dacă vrea să rămână o artă a Bisericii.

Victoria palamismului a fost decisivă pentru istoria ulterioară a Bisericii. Dacă aceasta ar fi rămas pasivă în fața presiunii „umanismului", mareea de idei noi ar fi condus-o, fără nicio îndoială, la o criză analogă celei a creştinismului occidental: la neo-păgânismul Renaşterii şi la reforma în acord cu noua filosofie. Iar aceasta ar fi atras după sine o modificare radicală a artei sale[45].

Astfel, mulțumită isihasmului, arta sacră nu a depăşit granițele dincolo de care ar fi încetat să exprime învățătura ortodoxă; totuşi, tradiția vie şi creatoare care a produs renaşterea Paleologilor începe, încă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, să cedeze locul unui oarecare conservatorism. După căderea Constantinopolului în 1453 şi invadarea Balcanilor de către turci, rolul principal în domeniul artei sacre îi revine Rusiei[46]. Impulsul viu al isihasmului şi dogmele care au formulat antropologia ortodoxă în lumina palamismului vor da roade strălucite în viața duhovnicească şi în arta rusească. Renaşterea din secolele XIV-XV va avea aici, cum vom vedea, o cu totul altă bază decât cea care a produs renaşterea bizantină a Paleologilor. Cât despre conservatorism, prin însăşi natura lui, el se va dovedi mai încolo neputincios să reziste influențelor exterioare venite din Occident şi, aşa cum spune pe bună dreptate M. S. Radojcic,

[45] „Umanismul", găsind un teren favorabil în doctrina romană, a fecundat domeniile cele mai variate ale activității umane. Dezvoltarea lui, totuşi, a luat-o pe nişte căi afară de Biserică şi chiar împotriva ei. Aceasta arată că acest „umanism" nu era antropologia creştină pe care Biserica trebuia să o reveleze.

[46] De aceea continuarea expozeului nostru este esențialmente consacrată artei sacre în Rusia. Într-adevăr, datorită acestor condiții istorice (dar şi ereziilor din Biserica rusă), acolo s-a jucat soarta artei sacre Ortodoxe.

„influențele occidentale au făcut mai mult rău picturii bizantine decât turcii"[47].

Actul cel mai solemn prin care Biserica a confirmat învățătura sfântului Grigorie Palama a fost Sinodul de la Constantinopol din 1351. Secolul al XIV-lea a văzut deciziile acestui Sinod adoptate de către Biserica Ortodoxă în ansamblul ei. La un an după Sinod, definițiile lui au fost introduse în slujba Biruinței Ortodoxiei. Sfântul Grigorie Palama a fost canonizat în 1368, la scurtă vreme după moarte (prăznuită în 14 noiembrie). În plus, cea de a doua duminică din Postul Mare este de asemenea închinată amintirii lui, ca „propovăduitor al luminii dumnezeiești" (a treia stihiră de la Vecernie), ca „făclie a Ortodoxiei, învățător și stâlp al Bisericii" (tropar). Astfel, după duminica Biruinței Ortodoxiei, Biserica celebrează doctrina îndumnezeirii omului, iar sinodul (din 843), care încheie perioada hristologică a Bisericii, este legat liturgic de vârful cel mai înalt al perioadei ei pnevmatologice.

[47] S. Radojcic, *Les Icônes de Yougoslavie*, p. LXXI.

12

Isihasmul şi perioada de înflorire a artei ruse

Încreştinarea Rusiei a fost un proces lung, care a început cu mult înainte de primirea oficială a botezului şi care a continuat mult timp după aceea. Dacă, în ciuda împotrivirii uneori încrâncenate a păgânismului, creştinismul a devenit în secolul X o religie dominantă, înseamnă că pătura creştină a populației era destul de numeroasă şi de puternică. În orice caz, în timpul cneazului Sviathoslav († 972), la Kiev existau deja câteva biserici creştine[1]. Iar dacă au existat biserici, au existat cu siguranță şi icoane. Au fost oare acestea aduse din alte locuri sau erau şi icoane realizate de meşteri ruşi? Nu putem nici susține, dar nici exclude acest fapt.

Cunoscând ataşamentul pe care îl avea patriarhul Fotie, inițiatorul misiunii printre slavi – precum şi colaboratorii săi şi cei care i-au continuat lucrarea – față de sfintele icoane, pu-

---

[1] V. Moşin, „Despre periodizarea legăturilor dintre ruşi şi slavii din sud", în *Trudâ Otdela drevnerusskoi literaturî* XIX. Moscova-Leningrad, 1963, p. 52 (în ruseşte). Vorbind despre jurământul dat în timpul acordului pe care l-a încheiat cneazul Igor cu bizantinii, iată ce ne spune cronicarul: „Noi însă, cei care am fost botezați, închinându-ne în biserica Sfântului Ilie, ne închinăm în biserica cea sobornicească şi înaintea cinstitei Cruci care ne este pusă înainte [...]". Biserica Sfântul Ilie, „care este mai sus de râu [...] era o catedrală [...] şi mulți varegi şi kazaci au fost încreştinați aici!" (*Povestire despre anii trecuți,* Cronica Academiei de Ştiințe, Moscova – Leningrad, 1950, p. 38-39).

tem presupune că acestui aspect al Ortodoxiei şi al răspândirii icoanelor printre noii convertiţi îi era acordată o atenţie deosebită. Existenţa unei culturi artistice locale destul de înalte a contribuit la o însuşire mai grabnică a artei creştine şi la apariţia meşterilor locali. Deja la sfârşitul secolului X şi în secolul XI existau la Kiev ateliere mixte ruso-bizantine[2]. Şi dacă, pentru realizarea picturii murale a primelor biserici construite după primirea oficială a botezului, au fost chemaţi pictori bizantini, în rând cu aceştia au participat, potrivit istoricilor, şi meşteri ruşi la realizarea lucrărilor. Judecând după omilia episcopului Ilarion al Kievului (secolul XI), adresată cneazului Vladimir, în această epocă cinstirea şi semnificaţia icoanei au intrat adânc în conştiinţa poporului: „Priveşte apoi – spune Ilarion – şi asupra cetăţii care străluceşte prin măreţie, asupra Bisericii care înfloreşte, asupra creştinismului care sporeşte acum, priveşte asupra cetăţii luminate de icoanele sfinţilor [...], de laude şi de cântări dumnezeieşti care răsună în toată cetatea"[3]. Iar *Patericul* de la Lavra Pecerska (începutul secolului XIII) ne transmite un fapt mult mai vechi despre călugărul Erasm, care a cheltuit „tot ceea ce avea pentru a cumpăra sfinte icoane".

Odată cu creştinismul, Rusia a moştenit o imagine sacră ajunsă la forma sa clasică, precum şi învăţătura formulată despre ea şi o tehnică de zugrăvire bine elaborată în decursul veacurilor. Această credinţă nouă, ca şi limbajul iconografic specific, creat într-o luptă tensionantă şi uneori tragică, au fost primite de către poporul rus într-un mod creator, potrivit modului specific în care era trăit creştinismul aici. Deja în perioada asimilării (secolele XI-XII), exista în Rusia un limbaj artistic propriu, care în secolul XIII a primit un caracter naţional specific. Viaţa duhovnicească a poporului, sfinţenia sa şi arta sa bisericească au căpătat un caracter naţional, ca rezultat al unei forme specifice de asimilare a creştinismului. Astfel, un caracter specific rus are şi sfinţenia cnejilor mucenici Boris şi Gleb. Ei au fost primii sfinţi ruşi canonizaţi,

---

[2] V. N. Lazarev, *Mozaicurile bisericii Sfântul Mihail*, Moscova, 1966, p. 9 (în ruseşte).

[3] B. L. Grekov, *Rusia kieviană*, Moscova, 1953, p. 497 (în ruseşte).

datorită cinstirii unanime de care se bucurau, în ciuda tuturor îndoielilor şi împotrivirilor bizantinilor. În secolul XI, monahii Alipie şi Grigorie de la mănăstirea Pecerska din Kiev, canonizaţi şi ca iconografi, dau artei sacre ruseşti un impuls care provine din cunoaşterea şi trăirea nemijlocită a Revelaţiei. Întreaga artă cultuală rusă (arhitectura, pictura, muzica ...) poartă chiar de la început o pecete originală. Această originalitate s-a reflectat îndeosebi în marea diversitate a manierelor artistice de a picta, care au fost elaborate în centrele vieţii istorice ale Statului, în perioada stratificării lui feudale, conform condiţiilor locale şi caracterului particular specific al poporului din diferitele regiuni ale marii Rusii.

Cumplita invazie tătară a frânat, fără a învinge însă, acel duh de creaţie specific poporului rus. Chiar şi sub jugul tătarilor au fost construite biserici şi au fost pictate icoane, deşi amploarea nu mai era aceeaşi ca în perioada precedentă. În anul 1325, în timpul păstoririi mitropolitului Petru, Moscova devine, cu mult timp înainte de a ajunge capitala statului, un centru religios al Rusiei. În această epocă de necontenite dispute interne între cneji, de devastare generală datorată invaziei şi incursiunilor tătarilor, Biserica a fost aceea care a asigurat unitatea interioară a Rusiei[4], fiind şi garanţia unităţii politice de mai târziu[5]. Biserica era cea care întrupa năzuinţele poporului rus şi aspiraţiile spre unitate şi eliberare. În persoana celor mai buni reprezentanţi ai săi, în primul rând a Sfântului Serghie de Radonej şi a ierarhilor Moscovei, Biserica a realizat unificarea spirituală a marii Rusii în jurul Moscovei, înaintea unificării sale politice[6]. Iar lupta

---

[4] M. V. Levcenko, *Note asupra istoriei relaţiilor ruso-bizantine*, Moscova, 1956, p. 551 (în ruseşte).

[5] D. S. Lihacev observă pe bună dreptate: „În anii cumpliţi ai stăpânirii tătare, unitatea autorităţii bisericeşti în Rusia avea o mare importanţă politică. În autoritatea bisericească a mitropolitului se întrevede viitoarea unire a puterii seculare". Cnejii au adoptat, după mitropolit, titlul „a toată Rusia" (vezi D. S. Lihacev, *Cultura rusă în vremea lui Andrei Rubliov şi a lui Epifanie cel Înţelept*, Moscova-Leningrad, 1962, p. 10).

[6] Caracteristic este faptul că un principe ca Dimitrie Donskoi, care „pe toţi cnejii ruşi i-a adus sub ascultarea lui" (*Cronica lui Nikon*, PSRL,

împotriva jugului tătar „nu a fost numai o misiune națională, ci şi una religioasă"[7]. Iar războaiele interne şi dezbinarea dintre cneji erau opuse naturii înseşi a Bisericii. Nu este întâmplător faptul că Sfântul Serghie şi-a consacrat biserica Sfintei Treimi; aşa cum scrie biograful său, Epifanie, zis „Preaînțeleptul", pentru „ca prin privirea pe care credinciosul şi-o va ridica spre icoana Sfintei Treimi să fie învinsă frica în fața neînțelegerii vrednice de dispreț, din această lume"[8].

Perioada secolelor XIV-XV, numită şi epoca Sfântului Serghie (1314-1392) şi a celor care i-au continuat în mod nemijlocit lucrarea, este epoca înfloririi sfințeniei ruse, a renaşterii monahismului şi ascetismului, a înfloririi artei şi culturii, în jurul mănăstirilor din Rusia[9]. Realizarea unificării poporului rus are loc în jurul Moscovei. În această perioadă a renaşterii spirituale, culturale şi statale se manifestă un interes deosebit față de propriul trecut național, față de epoca independenței poporului rus, față de arta iconografică, față de arhitectura şi literatura secolelor XI-XIII din Kiev, Novgorod şi Vladimir. Zgu-

---

XI, 1897, p. 10), în ciuda victoriei de la Kulikovo, nu gândea în acele categorii politice pan-ruseşti; înainte de moartea sa, el a împărțit între fiii lui, după dreptate, toate pământurile adunate în jurul Moscovei, creând prin aceasta posibilitatea confruntărilor interne clasice (care, din fericire, nu au mai avut loc).

[7] D. S. Lihacev, *Cultura rusă în vremea lui Andrei Rubliov şi a lui Epifanie cel Înțelept*, p. 88.

[8] V. N. Lazarev, *Andrei Rubliov şi şcoala lui*, Moscova, 1966, p. 60 (în ruseşte); Epifanie cel Înțelept, „Viața Sfântului Serghie", în *Monumentele literaturii şi artei vechi* (în ruseşte), vol. 58, Sankt-Petersburg, 1885. Este semnificativ faptul că majoritatea mănăstirilor legate într-un mod sau altul de numele Sfântului Serghie au fost închinate Sfintei Treimi (vezi G. Fedotov, *Sfinții Rusiei vechi*, Paris, 1931, p. 154, în ruseşte) – împotriva „neînțelegerii vrednice de dispreț, din această lume".

[9] În decurs de 80 de ani (din anul 1420 până în anul 1500) au trăit cincizeci de sfinți care, în cele din urmă, au fost canonizați. Specific acestui timp este faptul că a crescut numărul mănăstirilor: dacă din secolul XII până în secolul XIV în Rusia au existat în jur de 90 mănăstiri, în secolul următor (din 1340 până în anul 1440) numărul lor a ajuns la 150. Ucenicii Sfântului Serghie au întemeiat 50 de aşezăminte monastice noi încă din timpul vieții lui.

duită de cumplita invazie tătară, Rusia începe să iasă din această „probă de foc", ridicându-se şi adunându-şi puterile pentru a se elibera de jugul străin. „În acele zile Rusia trăia vestea cea bună a Evangheliei cu o putere pe care nu o cunoscuse niciodată în toate încercările prin care a trecut, atât cele dinainte, cât şi în cele ce au urmat. În patimile lui Hristos ea vedea propria-i Golgotă. Rusia primea vestea Învierii lui Hristos cu o bucurie asemănătoare celei pe care au trăit-o doar sufletele eliberate din iad; în acelaşi timp, generația sfinților care trăiau în mijlocul ei şi care-i îngrijeau rănile o făcea să recunoască în fiecare moment puterea lucrătoare a făgăduinței lui Hristos: „iată, Eu sunt cu voi până la sfârşitul veacurilor" (*Matei* 28, 20). Această conştiință a lucrării lui Hristos în viața oamenilor şi în viața acestui neam era exprimată în întreaga artă rusească a acelui timp"[10].

Rusia acelei epoci trăia o viață artistică intensă. În înflorirea generală a arhitecturii, a literaturii şi a creației liturgice, pictura ocupa poziția principală, ca expresie a vieții spirituale şi culturale a poporului rus. Tocmai în această perioadă limbajul iconografic al artei eclesiale atinge culmea caracterului său expresiv. El se distinge printr-o expresivitate neobişnuită, prin libertate, prin spontaneitate, prin puritatea tonului, prin intensitatea şi bucuria culorii.

În această epocă, Rusia a fost foarte bine informată despre cele ce se întâmplau în Bizanț. Renaşterea creştinismului ortodox, care în cursul disputelor bizantine a fost numit *isihasm*, premisele lui teologice şi lămuririle referitoare la experiența ascetică au avut aici un ecou larg. Cum am mai spus, limbajul icoanei s-a format în decursul mai multor secole, pe baza experienței spirituale, a ascezei ortodoxe. Este normal deci ca înflorirea sfințeniei ruse să fie însoțită de înflorirea artei eclesiale. Legăturile dintre monahii ruşi şi mănăstirile din Bizanț care au existau înainte de perioada mongolă, legăturile cu centrele spirituale ale Orientului apropiat ne determină să credem că „praxisul" duhovnicesc a avut un rol decisiv în însuşirea artei

---

[10] E. Trubețkoi, *O teologie a imaginii*, Paris, 1965, p. 135 (în ruseşte).

creştine şi în formarea conştiinţei artistice eclesiale. Arta rusă din secolele XIV-XV se află sub influenţa directă a isihasmului. Înflorirea ei nu este însă legată aici de vreo controversă dogmatică, aşa cum s-a întâmplat în Bizanţ. Nu avem de-a face cu respingerea unei acţiuni, ci cu o manifestare vădită a avântului vieţii spirituale şi a înfloririi sfinţeniei; despre ea putem vorbi în aceiaşi termeni în care vorbim despre sfinţii ruşi: „Ca un rod minunat al semănatului Tău mântuitor îţi aduce Ţie pământul rus, Doamne"[11].

Mişcarea isihastă a ajuns în Rusia pe două căi diferite: una care venea nemijlocit din Bizanţ, cu care încă legăturile erau strânse, şi alta prin muntele Athos şi prin slavii din Sud. Un mare număr de ierarhi ai Bisericii ruse aveau legături directe cu această mişcare (mitropoliţii Teognost, Alexei, Ciprian, Fotie[12]). Prin introducerea prăznuirii Sfântului Grigorie Palama (în a doua duminică a Postului Mare) a fost întărită şi mai mult, pe plan liturgic, legătura Bisericii Ruse cu isihasmul bizantin. Scrierile, care au fost aduse în număr mare din Bizanţ, din muntele

[11] Condacul slujbei tuturor sfinţilor, care au luminat în pământul Rusiei. Edit. Patriarhiei de Moscova, 1946.

[12] Hotărârile Sinodului de la Constantinopol din 1341, care acceptau învăţătura Sfântului Grigorie Palama şi în care s-a discutat erezia lui Varlaam, au fost trimise mitropolitului rus, Sfântul Teognost (pomenit pe 14 martie). Cu învăţătura Sfântului Grigorie era familiarizat şi urmaşul lui Teognost, Sfântul mitropolit Alexei (1298-1378, pomenit la 12 februarie), care a trăit la Constantinopol între anii 1353-1355, adică imediat după Sinodul care i-a condamnat pe Varlaam şi Akyndin. Adepţii convinşi ai învăţăturii Sfântului Grigorie Palama erau şi Sfinţii mitropoliţi Ciprian (pomenit la 6 septembrie; în vremea păstoririi sale a fost introdusă în Rusia prăznuiriea Sfântului Grigorie) şi Fotie (pomenirea pe 2 iulie). Cel mai mare reprezentant al monahismului rus, Sfântul Serghie de Radonej (25 septembrie) avea legături cu mai mulţi reprezentanţi ai isihasmului, precum patriarhii Costantinopolului, Filotei şi Calist. Nepotul Sfântului Sergie, Sfântul Teodor (arhiepiscop al Rostovului, 28 noiembrie) era un oaspete onorabil la Constantinopol; el a fost un iconograf recunoscut şi, potrivit tradiţiei, a pictat prima icoană a unchiului său). Întemeind mănăstirea Simonov de lângă Moscova, el a făcut-o stavropighie a Patriarhiarhiei din Constantinopol (vezi M. V. Levcenko, *Note asupra istoriei relaţiilor ruso-bizantine*, p. 532).

Athos şi din ţările slave sudice, şi care influenţau monahismul rus, erau pătrunse de învăţătura isihastă[13]. Practica duhovnicească s-a răspândit într-un cerc larg de ucenici, prieteni sau interlocutori ai Sfântului Serghie. Lavra Sfânta Treime – Sfântul Serghie devine centrul spiritual al Rusiei şi principalul focar al răspândiri isihasmului. Legăturile cu Bizanţul erau puternice mai ales în domeniul artei eclesiale. Multe icoane sunt aduse din Bizanţ, iar în Rusia activează o serie de pictori bizantini. Pe lângă aceştia, aici şi-au aflat refugiul în secolul XIV şi slavii din Sud, alungaţi de turci. Însă mişcarea isihastă în Rusia nu o fost doar rezultatul legăturii exterioare cu Bizanţul, realizată prin numeroasele scrieri, prin iconografii veniţi aici şi prin icoanele care au fost aduse. Era un ecou interior adânc al vieţii spirituale din Rusia la controversa dogmatică din Bizanţ. Putem spune că arta eclesială din Rusia secolelor XIV-XV şi parţial XVI este un fel de aport la această luptă dogmatică la care Biserica Rusă nu participase în mod nemijlocit. Teologia isihasmului s-a reflectat asupra conţinutului spiritual al artei, asupra caracterului ei şi s-a concretizat printr-o conştientizare profundă.

Arta din această perioadă a fost călăuzită de oameni care fie trăiau ei înşişi o viaţă isihastă, fie erau legaţi de ea într-un fel sau altul. Dintre aceştia, în istoria artei se disting trei nume, care se leagă cu mai multă sau mai puţină certitudine de anumite curente în artă: Teofan Grecul (secolul XIV), Andrei Rubliov (1360 sau 1370-1430) şi meşterul Dionisie (născut în anii '30-'40 ai secolului XV, mort în primii ani ai secolului XVI). Teofan Grecul, după cuvintele lui Epifanie Preaînţeleptul, în lucrarea

---

[13] „În cea de-a doua jumătate a secolului XIV în Constantinopol şi la Athos existau colonii întregi de ruşi care au trăit în mănăstiri şi care s-au ocupat cu scrierea de cărţi, traduceri, comparând cărţile ruse de cult cu cele greceşti ş.a." (D. S. Lihacev, *Cultura rusă în vremea lui Andrei Rubliov şi a lui Epifanie cel Înţelept*, p. 30). Pe lângă cărţile şi vieţile acestora, în limba rusă este tradusă şi opera Sfinţilor Vasile cel Mare, Isaac Sirul, Avva Dorotei, Dionisie Areopagitul, Grigorie Sinaitul, Grigorie Palama, Simeon Noul Teolog, Ioan Scărarul, Ioan Gură de Aur, Patriarhul Calist, Eftimie al Târnovei, Maxim Mărturisitorul ş.a. (vezi D. S. Lihacev, *Cultura rusă în vremea lui Andrei Rubliov şi a lui Epifanie cel Înţelept*, p. 33-34 şi 85).

sa „avea puterea să pătrundă cele tainice, pentru că a văzut cu ochii săi trupeşti luminaţi frumuseţea duhovnicească"[14]. Despre Andrei Rubliov şi despre cei din cercul acestuia Sfântul Iosif de Volokolamsk scria: „Minunaţi şi vestiţi iconografi sunt aceştia, Daniil, apoi ucenicul său Andrei şi *mulţi alţii asemenea lor,* care numai cu bunătate şi cu grijă pentru post şi pentru viaţa cea monahicească erau, aşa cum i-a învrednicit harul cel dumnezeiesc, iar mintea şi gândul îl aveau pururea înălţat spre lumina cea nematerialnică şi dumnezeiască, iar ochiul lor trupesc întotdeauna spre chipurile Domnului Hristos, al Preacuratei Sale Maici şi ale tuturor Sfinţilor, zugrăvite în culori"[15]. Prin aceeaşi binecuvântare a isihasmului şi, în primul rând, prin rugăciunea minţii se conducea în toate lucrările sale şi meşterul Dionisie[16]. Iar *mulţi alţii asemenea lor* erau greci, slavi din Sud şi ruşi, care s-au format în orbita influenţei nemijlocite sau a moştenirii lăsate de Sfântul Serghie, generaţii de iconografi care s-au menţinut la o înălţime duhovnicească şi artistică neobişnuit de înaltă. În aceste generaţii există şi câteva nume cunoscute, cărora nu li se pot atribui cu certitudine lucrări precise; majoritatea meşterilor rămân însă anonimi.

Acest urcuş al vieţii spirituale şi înflorirea sfinţeniei au coincis în Rusia cu răspândirea ereziilor, iar înflorirea artei bisericeşti, cu iconoclasmul manifestat în mod evident în aceste erezii[17].

---

[14] V. N. Lazarev, *Teofan Grecul şi şcoala sa,* Moscova, 1961, p. 113 (în ruseşte).

[15] Iosif de Volokolamsk, *Răspuns curioasei şi scurtei povestiri despre Sfinţii Părinţi care au locuit în mănăstirile din pământul Rusiei,* Marele Minei al mitropolitului Macarie, Septembrie, 1-15 septembrie, Sankt-Petersburg, 1868.

[16] K. Goleizovsky, *Scrisoare către un iconograf,* p. 237.

[17] Trebuie spus că înflorirea sfinţeniei şi a artei în Rusia era în contrast cu realitatea dezastruoasă manifestată nu doar în planul administraţiei statale ci, câteodată, şi în plan eclesial, când pacea din Biserică era sfâşiată de perioade tulburi. Astfel, în secolele XIV-XV Biserica Rusă a fost împărţită de două ori: în primul caz, patriarhul pro-latin Ioan Kalekas de Constantinopol, a separat mitropolia Galiciei de mitropolia rusă, creând astfel dezbinare în Biserica Rusă. Unitatea a fost restabilită în anul 1347 de patriarhul isihast Isidor. În anul 1416, sub presiunea cneazului Vitov, a fost convocat un Sinod care „l-a înscăunat" în locul mitropolitului sfânt Fotie,

Către mijlocul secolului XIV în Rusia nord-vestică apare erezia strigolnicilor (după unii în Pskov, după alții la Novgorod). Aceasta a fost prima mișcare orientată împotriva Bisericii, fiind pătrunsă de un duh critico-raționalist. Strigolnicii respingeau ierarhia, dogmele bisericii și Sfintele Taine[18]. Deși nu s-a discutat nicăieri în mod direct despre caracterul iconoclast al acestei erezii, totuși, după o caracterizare generală a ei, putem concluziona că strigolnicii nu puteau să cinstească sfintele icoane.

În anii '80 ai secolului XIV a fost înregistrată prezența unei erezii iconoclaste în Rostov. Liderul acesteia era un oarecare armean Marcian. Secta aceasta nu a produs vreo consecință anume[19].

În secolul XV raționalismul și-a aflat un nou teren în erezia iudaizanților, mai întâi în Novgorod, apoi la Moscova. Această mișcare care i-a cuprins pe cei care conduceau Biserica, iar după aceea și pe reprezentanții puterii civile, a existat până înainte de începutul secolului XVI. Asemenea strigolnicilor, iudaizanții

care încă trăia, pe Grigorie Țamblak, caterisit nu cu mult timp înainte la Constantinopol. Pe scaunul mitropolitan de la Moscova s-au perindat și oameni sfinți și oameni foarte nevrednici, precum Dimitrie (numit Mitia), Isidor sau Zosima. Pe lângă acest fapt, din acuzațiile formulate de autoritățile bisericești ne este cunoscut că nu întotdeauna și nu peste tot clerul și monahii s-au menținut la înălțimea morală cuvenită, fapt care a favorizat răspândirea grabnică a ideilor eretice. În regiunile apusene ale Rusiei, care erau învecinate cu romano-catolicismul, au fost înregistrate abateri de la rânduielile și disciplina stabilite de Biserică, așa cum este, de exemplu, botezul prin turnare sau folosirea Mirului sfințit în Biserica Romano-Catolică, mai cu seamă la Pskov ș.a.

[18] Pe lângă caracterul negativ al ereziei, rămân necunoscute părțile pozitive ale învățăturii susținute de strigolnici, așa cum nu este cunoscută nici proveniența ereziei și nici originea numelui „strigolnici". Unii o consideră un ecou al tradiției enigmatice a bogomililor, așa cum au pătruns în Rusia deja în secolul XI idei bogomile antieclesiale, aduse din Bizanț și din țările balcanice și care și-au aflat adepți între liderii păgânismului; alții văd în această erezie o influență a Occidentului; în sfârșit, există și opinia că era vorba despre o mișcare social-politică.

[19] I. N. Șabatin, „Câteva detalii din istoria Bisericii Ruse", în *Vestnic Russkogo Zapdnoevropeiskogo Patriarșego Exarhată*, 1965, nr. 51, p. 192 (în rusește).

negau valoarea Bisericii şi a Sfintelor Taine, a ierarhiei şi a învăţăturii bisericeşti; negau şi dogma Sfintei Treimi şi dumnezeirea Mântuitorului. Reîntoarcerea la valorile *Vechiului Testament,* din a cărui cauză au şi fost numiţi iudaizanţi, era exprimată şi în cult: respectarea sâmbetei şi a altor sărbători iudaice, ba câteodată chiar tăierea împrejur. Erezia iudaizanţilor nu era un fenomen uniform; existau tendinţe diverse, uneori chiar contradictorii[20], şi se pare că nu toţi ereticii respingeau icoanele. Astfel, „unii dintre eretici îşi fundamentau argumentaţia pe trimiteri la reprezentări iconografice"[21]. Însă iconoclasmul aparţinea acestei erezii în mod vădit, iar ideologia iconoclastă a fost punctul de plecare în discuţiile şi deciziile sinodului din octombrie 1490. Condamnarea sinodală concluzionează ferm: „Mulţi dintre voi au rostit cuvinte de ocară asupra chipului lui Hristos şi a Preacuratei Sale Maici, pictate pe icoane, iar alţii au batjocorit Crucea lui Hristos, iar alţii au rostit cuvinte de hulă împotriva sfintelor icoane, alţii le-au despicat cu securea şi le-au pus pe foc. Alţii dintre voi le-au aruncat la gunoi şi multe alte profanări aţi săvârşit asupra sfintelor chipuri pictate în icoane"[22].

Asemănându-se ereziei strigolnicilor, erezia iudaizanţilor nu a avut vreo consecinţă directă în artă. Ea a provocat doar răspândirea anumitor teme iconografice care afirmau învăţătura ortodoxă. Reacţia fundamentală faţă de această erezie a fost o polemică scrisă, din al cărei conţinut este deosebit de importantă pentru noi expunerea fundamentării teoretice a artei eclesiale şi a creaţiei sale.

Aşa cum am văzut, în Bizanţ fundamentarea dogmatică a icoanei a fost precizată de teologia isihastă în cadrul învăţăturii despre energiile dumnezeieşti. Însă, atunci când vorbesc despre icoană, isihaştii bizantini nu leagă nici crearea nici cinstirea ei de lucrarea („praxis") duhovnicească (astfel, Sfântul Grigorie

---

[20] A. I. Kpibanov, *Mişcările reformatoare din Rusia secolelor XIV – XVI,* Moscova, 1960, p. 205 (în ruseşte).

[21] N. K. Goleizovsky, *Scrisoare către un iconograf,* p. 220.

[22] N. A. Kazakova, I. S. Lurie, *Mişcările eretice antifeudale în Rusia secolelor XIV – XVI,* Moscova-Leningrad, 1955, p. 383 (în ruseşte).

Palama vorbeşte despre icoană doar în cadrul mărturisirii sale de credinţă), probabil pentru că erezia pe care o respingeau nu a adus vreo obiecţie în acest sens. Această legătură a fost evidenţiată în Rusia secolului XV, în răspunsul adus la obiecţiile iudaizanţilor, găsindu-şi o exprimare în compoziţia numită *Scrisoare către un iconograf*, inclusă în tratatul polemic *Învăţătorul* („Prosvetiteli") împotriva acestei erezii, alcătuit de către Sfântul Iosif de Volokolamsk[23]. *Scrisoarea* a jucat un rol important în limpezirea semnificaţiei artei bisericeşti. Influenţa ei s-a reflectat în scrierile Sfântului Maxim Grecul, ale mitropolitului Macarie, ale monahului Zenovie de la Optina ş.a. Ea este alcătuită din *Scrisoarea* propriu-zisă şi din trei tratate despre sfintele icoane şi despre cinstirea lor, fiind adresată „mai marelui zugravilor de cinstite şi dumnezeieşti icoane", adică pictorului principal. Unul dintre cei care au observat caracterul isihast al acestei lucrări, N. K. Goleizovsky, crede că tratatele incluse în *Scrisoare* au fost mai degrabă adunate de către Iosif de Volokolamsk, probabil la rugămintea renumitului zugrav Dionisie, „spre povăţuirea ucenicilor săi şi a iconografilor ruşi"[24]. Aşa cum bine a observat N. K. Goleizovsky, *Scrisoarea către un iconograf* avea drept scop „să aducă lumină în problemele cele mai însemnate ce au apărut în cursul polemicii antieretice şi să suprime orice încercare de a crea

[23] Se presupune că autorul *Scrisorii* era chiar Sfântul Iosif de Volokolamsk. Totuşi I. S. Lurie a susţinut că autorul *Scrisorii* şi a tratatelor nu putea fi Sfântul Iosif ci, mai degrabă, Sfântul Nil Sorsky, întrucât întreaga *Scrisoare* coincide literalmente cu *Epistola către un oarecare frate* a celui din urmă. Pe lângă aceasta, stilul *Scrisorii către un iconograf* este caracteristic şi altor compoziţii ale Sfântului Nil (vezi *ibidem*, p. 331-322). Este posibil să avem de-a face aici nu cu un singur autor, ci cu doi. Într-adevăr, tratatele nu numai că se deosebesc după genul literar folosit, ci chiar în conţinutul lor se întâlnesc părţi care aparţin în mod vădit unor autori diferiţi şi, pe lângă aceasta, în analiza unor întrebări pot fi observate dezacorduri (mai ales în discutarea imaginilor Sfintei Treimi). Însă oricare ar fi aportul Sfinţilor Nil şi Iosif la *Scrisoarea către un iconograf*, această lucrare mărturiseşte despre acordul existent într-o problemă esenţială, chiar dacă în anumite chestiuni practice existau neînţelegeri.

[24] N. K. Goleizovsky, *Scrisoare către un iconograf*, p. 224.

compoziţii noi"[25] care nu corespundeau învăţăturii ortodoxe. În mod evident, autorul a fost determinat să ia această atitudine datorită faptului că, pe lângă ereziile din epoca de după Rubliov, în iconografie începe să se piardă temelia profundă, sensul duhovnicesc. Frumuseţea formei artistice începe să capete mai multă importanţă decât adâncimea spirituală a imaginii. Aceasta din urmă s-a diminuat şi era imposibil ca acest fapt să nu producă tulburare. Este semnificativ modul de adresare al *Scrisorii către un iconograf* care constituie deja o chemare la vigilenţă adresată celui ce se afla în fruntea pictorilor: „Şi ţi-am adresat această scrisoare pentru că tu însuţi eşti mai mare peste zugravi"[26]. Nu în zadar Sfântul Iosif de Volokolamsk îi aducea drept exemplu – spre mustrarea sau spre povăţuirea iconografilor contemporani – pe Andrei Rubliov şi pe Daniil Cernogâi, care „niciodată nu se ocupau cu cele pământeşti [...] ci totdeauna îşi înălţau mintea şi gândul către lumina cea dumnezeiască necreată".

În *Scrisoarea către un iconograf*, expunerea fundamentelor teologice ale icoanei se distinge printr-un lirism reţinut, o trăire personală a autorului, care se exprimă cu multă forţă. „Dacă [...] el prezintă puţine opinii individuale deosebite de tradiţia spirituală general acceptată, tot ce spune este original. El trăieşte prin tradiţia patristică, care la rându-i trăieşte în el". Aceste cuvinte spuse de părintele Florovsky despre creaţia Sfântului Nil Sorsky[27] se potrivesc cum nu se poate mai bine autorului *Scrisorii*. Ca orice lucrare eclesială cu adevărat creatoare, ea este, pe lângă un răspuns dat ereziei, nu doar o apologie care să îndreptăţească existenţa icoanei şi cinstirea ei, ci – ceea ce este deosebit de important – şi o explicare a conţinutului de idei şi a rolului pe care îl are experienţa duhovnicească a Ortodoxiei în crearea icoanei.

Primul dintre tratate este polemic în sensul propriu al termenului: este îndreptat împotriva argumentaţiei iconoclaste

---

[25] *Ibidem*, p. 221.

[26] N. A. Kazakova, I. S. Lurie, *Mişcările eretice antifeudale în Rusia secolelor XIV – XVI*, p. 321.

[27] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, Paris, 1937, p. 21 (în ruseşte).

a iudaizanților, „care zic că nu se cuvine să ne închinăm celor făcute de mână omenească". Al doilea tratat, „spre folosul oricărui creștin", cuprinde teologia cinstirii icoanelor. Și în sfârșit, al treilea, polemic, dar și teologic în același timp, este închinat unui subiect concret – reprezentarea iconografică a Sfintei Treimi, contestată de către eretici. În analiza sumară a celor trei tratate pe care o facem aici, îl vom omite pe cel de-al treilea, pentru a reveni la el când vom discuta despre iconografia Sfintei Treimi.

Caracteristic pentru aceste tratate este faptul că învățătura despre icoană își are aici locul în contextul general al întregii iconomii dumnezeiești; ea nu formează un domeniu aparte, ci este încorporată ontologic în ansamblul doctrinei ortodoxe; aceasta este mărturisită chiar prin icoană și niciodată nu este vorba de afirmații teoretice, subliniindu-se tot timpul semnificația și puterea duhovnicească a icoanei.

Conținutul polemic al primului tratat constă într-o respingere consecventă a argumentelor aduse de către iudaizanți, care în mare parte sunt cunoscute încă din timpul iconoclasmului timpuriu: trimiterea la porunca *Vechiului Testament*, confundarea icoanei cu idolul, confundarea sensurilor cinstirii și adorării, refuzul cinstirii sfinților și a moaștelor și, judecând după obiecțiile aduse, înțelegerea Euharistiei ca imagine. O argumentație lungă este consacrată apărării sfințeniei bisericii – loc de cult – subiect ce nu și-a aflat vreun loc în polemica bizantină. Această temă (ca și respingerea cinstirii Sfintei Cruci) arată cu cât i-au întrecut iudaizanții pe ereticii bizantini prin gândirea lor iconoclastă. La argumentele clasice ale ereticilor iconoclaști, autorul *Scrisorii* aduce un răspuns clasic, folosind pe larg lucrări ale Sfinților Ioan Damaschin și Teodor Studitul și actele Sinodului VII Ecumenic, fără să se refere însă la ei în mod explicit. Ca și la apologeții ortodocși din secolele VIII-IX, apărarea icoanei începe de la explicarea sensului pe care le-au avut imaginile în *Vechiul Testament*, prezentând diferența dintre icoană și idol, dintre închinarea adusă lui Dumnezeu și cinstirea sfinților și a lucrurilor sfinte. Întregul discurs teologic al apologeților bizantini capătă la autorul *Scrisorii* o interpre-

tare nouă, funcție de trăsăturile caracteristice ale epocii şi de condițiile istorice. În partea ei principală, argumentarea este fundamentată pe adevărul istoric al Întrupării, cu trimitere la Chipul nefăcut de mână omenească şi la icoanele pictate de către Sfântul Evanghelist Luca. Aducând ca mărturii existența imaginilor din *Vechiul Testament*, autorul zice: „Cu atât mai mult se cuvine, dacă suntem în Legea Nouă, să cinstim şi să ne închinăm celor care sunt zugrăvite în icoană de mâinile omeneşti, adică chipului Domnului nostru Iisus Hristos [...] şi să adorăm firea Lui îndumnezeită care s-a înălțat la cer. Aşa şi Preacuratei Sale Maici [...]. Tot aşa se cuvine să fie pictați şi toți sfinții, să-i cinstim şi să ne închinăm lor [...]. Pictând în icoane chipurile sfinților, nu cinstim un obiect, ci mintea noastră şi gândul se înalță către dragostea şi dorirea cea dumnezeiască"[28]. Acest text este o repetare aproape exactă a gândirii Sfântului Grigorie Palama despre conținutul chipului lui Hristos. O înțelegere asemănătoare a însemnătății şi rolului icoanei este caracteristică orientării spirituale a autorului *Scrisorii.*

Această orientare isihastă se evidențiază în special în al doilea tratat. Ea reprezintă chiar fundamentul pe baza căruia sunt analizate toate temele aduse în discuție. Trebuie să menționăm aici că, spre deosebire de isihaştii bizantini, autorul nu spune nimic despre lumina taborică, nici despre energiile dumnezeieşti; însă acestea constituie fundamentul analizelor sale şi marchează întregul curs al gândurilor lui.

Învățătura „spre folosul oricărui creştin" din al doilea tratat începe cu necesitatea chipului Sfintei Treimi, pentru că Ea constituie fundamentul învățăturii şi al vieții creştine. Este nevoie de înfățişarea Sfintei Treimi „spre a contempla duhovniceşte, prin reprezentarea iconografică, cele ce nu sunt cu putință a fi văzute cu ochii trupului"[29]. Dumnezeiasca Treime este indescriptibilă şi, cu toate că mulți profeți şi drepți au prorocit despre Ea, Sfânta Treime este reprezentată doar pentru că „S-a arătat lui

[28] N. A. Kazakova, I. S. Lurie, *Mişcările eretice antifeudale în Rusia secolelor XIV – XVI*, p. 334.

[29] *Ibidem*, p. 336.

Avraam în chip sensibil, cu înfăţişare omenească, şi aşa cum a binevoit să se arătate, aşa a şi rânduit să fie reprezentată. Pornind de la acest chip văzut – repetă autorul – duhul şi gândul nostru se înalţă spre dragostea şi dorinţa cea dumnezeiască, cinstind nu obiectul, ci vederea şi frumuseţea acestei imagini dumnezeieşti"[30]. Autorul opune revelarea celor trei Ipostasuri Dumnezeieşti cu chipuri de îngeri înaintea lui Avraam ca fapt istoric unic, diverselor viziuni şi vestiri profetice. Pe acestă revelare *perceptibilă* este întemeiată icoana Sfintei Treimi (numită „veterotestamentară"), în Care „cinstesc şi slăvesc fiinţa unică a Dumnezeirii"[31]. Frumuseţea exterioară a chipului este, în opinia autorului, sinonimă cu frumuseţea duhovnicească, iar percepţia sensibilă a acestei frumuseţi trebuie să producă o contemplare spirituală şi să ne călăuzească spre rugăciunea în duh. Pornind de la icoana Sfintei Treimi, acest gând se extinde asupra icoanei în general, care este percepută ca o legătură între viaţa prezentă şi cea din veacul care va să vină, pentru că dragostea pe care o provoacă faţă de cele înfăţişate este de aşa natură încât uneşte această viaţă pământească cu cea „în care trupurile sfinţilor vor străluci mai mult decât razele soarelui"[32]. Această analiză este socotită atât de importantă încât este reluată aproape integral la sfârşitul celui de-al treilea tratat din *Scrisoare*. În expunerea ulterioară a învăţăturii ortodoxe despre Sfânta Treime, autorul acordă un loc considerabil învăţăturii despre Sfântul Duh şi respinge pe larg doctrina despre *Filioque*. Putem considera că, în contextul general al tratatului şi al expunerii învăţăturii teologice despre icoană, pentru autor adevărata mărturie a Sfântului Duh nu constituie o teorie, ci o garanţie a vieţii duhovniceşti şi a unei creaţii autentice.

Potrivit gândirii autorului acestei *Scrisori*, „o particularitate specifică a icoanelor este sensul lor *dumnezeiesc*, sens căruia trebuie să-i fie subordonat în icoană tot ce este exterior şi acest

[30] *Ibidem*, p. 336.
[31] *Ibidem*, p. 336.
[32] *Ibidem*, p. 336.

sens trebuie să fie uşor lizibil"[33]. La fel ca icoana Sfintei Treimi, icoanele Mântuitorului, ale Născătoarei de Dumnezeu şi ale sfinţilor sunt întemeiate întotdeauna şi mai întâi de toate pe realitatea istorică. Istoricitatea în icoană, fundamentală pentru teologia ortodoxă, capătă aici o importanţă aparte. Icoana este o imagine personală şi aceasta exclude orice confuzie. Tocmai de aceea „se cuvine [...] să fie cinstită" icoana şi să ne închinăm înaintea celui reprezentat ca şi înaintea lui însuşi [...]"[34]. Putem considera că această subliniere, sistematică şi cu insistenţă a fundamentului istoric al icoanei avea ca scop respingerea tuturor ideilor eretice care afirmau identitatea dintre icoană şi idol. După părerea autorului, deosebirea dintre ele, aşa cum spune în primul tratat, este diferenţa dintre prototipuri. Icoana este o mărturie a „întrupării Cuvântului lui Dumnezeu", idolul însă este „o născocire diabolică". De aceea „prototipul dumnezeieştilor icoane sfânt este şi drept, în vreme ce prototipul idolilor urâciune şi necurăţie este"[35]. Pe de altă parte, este posibil ca subliniind caracterul istoric al icoanei, autorul să fi avut în vedere imprecizia care începe să se manifeste în concepţia despre imagine: probabil s-a gândit la prezenţa ficţiunii în subiectele iconografice, care va provoca mai târziu dispute şi proteste, asemenea celor provocate de „născocirile individuale".

Pornind de la această temelie istorică, autorul *Scrisorii* subliniază tot atât de stăruitor sfinţenia, caracterul pnevmatofor al prototipului icoanei, ceea ce determină şi condiţionează conţinutul icoanei şi atitudinea adoptată faţă de ea. În acest context, el revine de multe ori la principiul cunoscut: „icoana ne înalţă spre prototipul său, iar în icoane şi prin ele cinstim adevărul şi ne închinăm lui". Această legătură a icoanei cu prototipul este trăită de autor atât de concret, încât el spune despre persoanele reprezentate în icoane că „le cinstim şi ne închinăm în faţa lor

[33] N. K. Goleizovsky, *Scrisoare către un iconograf,* p. 226.
[34] N. A. Kazakova, I. S. Lurie, *Mişcările eretice antifeudale în Rusia secolelor XIV – XVI,* p. 337.
[35] *Ibidem*, p. 333.

şi astfel le gândim prezente printre noi prin puterea dragostei noastre nemărginite"[36].

Cuvântului lui Dumnezeu „S-a arătat în trup şi cu oamenii a vieţuit de bună voie şi prin acest trup văzut mie mântuire mi-a adus"[37]. „Dumnezeirea era nedespărţită de trup [...] şi ucenicilor [Hristos] S-a arătat după înviere, dar cu trup nemuritor şi îndumnezeit şi la cer S-a înălţat cu trup, şi de-a dreapta Tatălui a şezut cu trup îndumnezeit, iar nu prin descompunerea trupului stricăcios, cum ajungem noi"[38]. De aceea, subliniind caracterul absolut indescriptibil al Dumnezeirii, autorul numeşte icoana lui Hristos nu numai „preacurată", ceea ce este un lucru obişnuit, ci şi „divino-umană", icoana „umanităţii Sale îndumnezeite". Tocmai această unire a două realităţi, istorică şi spirituală, omenească şi dumnezeiască, constituie criteriul conţinutului însuşi al icoanei – expresie a divino-umanităţii lui Hristos. După apologeţii din secolele VIII-IX, această îmbinare a celor două realităţi, a celei create şi a celei necreate, ca şi conţinut necesar al icoanei ortodoxe, nu a fost expusă nicăieri cu atâta tărie, consecvenţă şi stăruinţă. Dimensiunea doctrinară a icoanei, ca una care este „spre folosul oricărui creştin", după cum spune titlul celui de-al doilea tratat, este însoţită aici de o învăţătură pur isihastă: „Când te închini Domnului Dumnezeului tău [...] cu toată inima ta şi cu mintea şi cugetul tău să-ţi înalţi vederea minţii către Sfânta şi Cea de o fiinţă şi de viaţă făcătoarea Treime, având gândul tău şi inima ta curate [...], iar ochii trupeşti să-i ridici spre icoana dumnezeiască şi întru totul cinstită a Sfintei şi Celei de o fiinţă şi de viaţă făcătoarei Treimi, sau către chipul divino-uman al Domnului nostru Iisus Hristos sau al Preacuratei Sale Maici sau al unuia dintre sfinţi [...]; cinsteşte-le duhovniceşte în sufletul tău şi cinsteşte-le de asemenea în trupul tău [...] întorcându-te cu totul către cer"[39].

Caracteristic pentru *Scrisoare* este faptul că se acordă multă importanţă unei învăţături pătrunse de duhul rugăciunii inte-

---

[36] *Ibidem*, p. 241.
[37] *Ibidem*, p. 335.
[38] *Ibidem*, p. 348.
[39] *Ibidem*, p. 351-352.

rioare, îndemnând la asceză în viață şi la rugăciune. „Dar şi tu, iubitule, acolo unde eşti, pe mare sau pe drum, în casă, mergând, şezând sau dormind [...] roagă-te neîncetat şi cu conştiința curată, zicând aşa: *Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluieşte-mă* şi Dumnezeu te va asculta"[40]. Sau: „Închide-ți ochii tăi trupeşti şi priveşte cu ochii lăuntrici asupra celor viitoare"[41]. Aceste îndemnuri, fiind adresate iconografului, capătă în contextul *Scrisorii* o importanță aparte: arată ceea ce în ochii autorului trebuie să fie norma şi să-l călăuzească pe iconar în activitatea de creație.

Scrisoarea către un iconograf nu introduce nimic nou în ceea ce priveşte principiul însuşi al doctrinei despre icoană. Însă ea descoperă, în lumina isihasmului, atitudinea existențială față de icoană, recomandând practica isihastă a rugăciunii inimii, ca bază a cinstirii ei (mai precis modul de a recepta dinamic icoana) şi a creației icoanei. Întrucât icoana este ontologic legată de învățătura ortodoxă despre îndumnezeirea omului prin lumina dumnezeiască necreată, atitudinea față de icoană şi de creația ei decurge organic din practica creştină a „lucrării duhovniceşti". Altfel spus, în lumina isihasmului, conținutul icoanei presupune o anumită atitudine duhovnicească, atât pentru a o crea cât şi pentru a o recepta în mod creator; în ambele cazuri este vorba despre o renaştere duhovnicească a omului, „fiindcă de la Duhul Care ne înnoieşte, omul dobândeşte ochi noi, urechi de asemenea noi şi de acum înainte nu mai vede cele sensibile în chip sensibil, ca un om, ci, ajungând mai presus de om, vede cele sensibile în chip duhovnicesc [...]"[42].

Modul în care autorul *Scrisorii* înțelege conținutul icoanei în lumina învățăturii isihaste, arată cât de mari sunt cerințele sale față de creația artistică. Iconarul trebuie să conştientizeze în mod clar responsabilitatea pe care o are atunci când creează icoana. Opera lui trebuie să corespundă înălțimii prototipului pe care îl reprezintă, pentru ca mesajul său să devină o putere

---

[40] *Ibidem*, p. 356.

[41] *Ibidem*, p. 358.

[42] Sfântul Simeon Noul Teolog, *Cateheze, Scrieri II*, trad. rom. I. I. Ică jr., Deisis, Sibiu, 2003, p. 179.

vie şi lucrătoare, să modeleze mentalitatea oamenilor, concepţia lor despre lume şi viaţă. Un iconograf adevărat trebuie să fie în comuniune cu prototipul înfăţişat nu doar prin apartenenţa sa la Trupul Bisericii, ci şi prin propria lui experienţă de sfinţenie; trebuie să fie un pictor creator, care percepe şi revelează sfinţenia altuia prin intermediul propriei sale experienţe spirituale. De această experienţă duhovnicească a pictorului, de măsura comuniunii sale cu prototipul, depinde şi puterea creaţiei lui.

Aşa cum am notat deja, în cuprinsul *Scrisorii către un iconograf* nu există vreo afirmaţie teoretică. În acea epocă, după cum ştim, nu exista vreo teorie a artei în sensul modern al cuvântului. Aprecierea estetică a operei corespundea în totalitate aprecierii sale teologice şi arta era o teologie care se exprima prin categoriile estetice. Splendoarea icoanei era percepută ca o oglindire a sfinţeniei prototipului. Altfel spus, „teoria artei" era învăţătura Bisericii despre îndumnezeirea omului. Din această învăţătură decurgea atât practica vieţii duhovniceşti, cât şi aceea a artei. Este vorba aici despre unitatea organică a vieţii duhovniceşti şi a expresiei sale artistice.

Destinatarul *Scrisorii,* presupus de către N. Goleizovsky a fi meşterul iconograf Dionisie, a pictat împreună cu fiii săi între anii 1500 şi 1502 catedrala Naşterii Maicii Domnului din mănăstirea *Sfântul Terapont.* Pictura murală realizată de către acesta corespunde în mod nemijlocit cu *Scrisoarea,* atât prin tematica sa, cât şi prin calitatea duhovnicească. Tematica lor fundamentală este o afirmare a doctrinei ortodoxe împotriva abaterilor eretice enumerate de Sinodul din anul 1490: aici este subliniată dumnezeirea şi umanitatea Mântuitorului, un loc special ocupându-l proslăvirea Născătoarei de Dumnezeu şi a sfinţilor, fiind scoasă în evidenţă şi importanţa celor şapte Sinoade Ecumenice. În plan spiritual, frescele din mănăstirea *Terapont* sunt, potrivit cuvintelor unui cercetător, o ilustrare grăitoare a „teoriei psihologice a isihasmului"[43]; personajele pictate de către Dionisie sunt pătrunse de o frumuseţe nepământească; „acest fapt este

[43] N. K. Goleizovsky, *Scrisoare către un iconograf,* p. 238.

un rezultat al rugăciunii lăuntrice (al *praxix*-ului spiritual)"[44]. Pictorul renunță la „orice detalii care ar putea constitui o piedică pentru percepția ideii, arătând esențialul: reculegerea duhovnicească – paza minții, concentrarea, puterea și înțelepciunea care luminează privirile pătrunzătoare și totodată adâncite lăuntric, dragostea de frumos și smerenia. Asemenea Sfântului Nil Sorsky și autorului *Scrisorii,* el alegea ideea ce trebuia exprimată, îmbrăcând-o într-o imagine concretă și lăsând privitorul să se judece pe sine însuși prin comparație"[45].

După conținutul ei teologic și prin atitudinea duhovnicească, *Scrisoarea către un iconograf* este în armonie deplină nu numai cu creația lui Dionisie, ci și cu întreaga artă rusească din epoca înfloririi sale, caracterizată prin aceeași unitate desăvârșită a învățăturii dogmatice, a practicii de rugăciune și a creației artistice. Arta din acest secol atinge cea mai înaltă treaptă, răspunzând exigențelor Ortodoxiei. Desigur, la fel ca în Bizanț, nu toți pictorii ruși și nu toți clericii înțelegeau învățătura isihastă și urmau această practică. Totuși, isihasmul juca rolul de frunte în orizontul activității spirituale și practice a omului[46]. Așa cum am mai spus, înflorirea artei ruse nu a fost rodul unei lupte. Pe pământul rusesc a ieșit la iveală caracterul practic a ceea ce fusese în centrul teologiei bizantine din această perioadă. Aici ea și-a aflat plinătatea prin aplicarea în viață și artă[47].

---

[44] *Ibidem,* p. 237.

[45] *Ibidem,* p. 238.

[46] Considerarea isihasmul rus sau bizantin ca un fenomen „antieclesial", chiar numai „într-o anumită măsură" (D. S. Lihacev, *Cultura rusă în vremea lui Andrei Rubliov și a lui Epifanie cel Înțelept,* p. 85 și 131), vine dintr-o neînțelegere. Și nu poate fi vorba despre niciun fel de „fisuri adânci în concepția dogmatică despre lume" în secolele XIV-XV (vezi V. N. Lazarev, *Rubliov,* Moscova, 1960, p. 23; *Andrei Rubliov și școala sa,* 1966, p. 54-55; *Istoria artei ruse,* Moscova-Leningrad, 1955, vol. lll, p. 175). Ceea ce pare a fi „antieclesial" și „fisură" nu este în realitate nimic altceva decât o manifestare normală a unei „concepții dogmatice" specifice vieții unei anumite epoci. Cu alte cuvinte, manifestarea ei în diversitatea fenomenelor și a experiențelor umane de viață.

[47] Punerea în practică a învățăturii isihaste despre lumina dumnezeiască necreată are ca ecou în această epocă închinarea unui mare număr de

Ca şi în Bizanţ, aici are loc acea diversificare şi îmbogăţire a tematicii iconografice; acum se manifesă în special interesul deosebit faţă de lumea emoţională a omului, faţă de suflet, interes caracteristic epocii[48].

biserici Sfintei Treimi şi Schimbării la Faţă şi, de asemenea, răspândirea deosebit de largă a acestor două teme în iconografie.

[48] În arta iconografică din secolele XIV-XV se conturează două direcţii, reprezentate prin operele lui Teofan Grecul şi Andrei Rubliov.. Printre diferitele păreri despre legătura reciprocă a creaţiilor acestora există o presupunere potrivit căreia, dacă Rubliov n-a fost ucenic direct al lui Teofan Grecul, atunci, în orice caz, operele lui s-au format sub influenţa acestuia. Mai mult decât atât, Rubliov a reţinut de la Teofan „profunzimea isihastă a sensului fenomenelor şi capacitatea de a înfăţişa cele duhovniceşti prin intermediul imaginilor" (N. K. Goleizovsky, *op. cit.*, p. 233). Astfel de afirmaţii ni se par discutabile, cu atât mai mult cu cât ele nu se bazează pe argumente concrete, nici pe lucrări care ar putea demonstra dependenţa unui pictor de altul, ci doar pe faptul că cei doi au colaborat la pictarea catedralei *Bunei Vestiri* (1405) şi pe caracterizarea personalităţii lui Teofan şi a influenţei pe care a exercitat-o asupra artiştilor ruşi, prezentată de către Epifanie cel Preaînţelept. Credem că ar trebui să fim mai reţinuţi faţă de entuziasmul lui Epifanie: el era un mare admirator al lui Teofan, iar în astfel de cazuri este greu să eviţi exagerările. „Fiind un filosof foarte înţelept", Teofan Grecul a fost, judecând după lucrările sale, un reprezentant tipic al Renaşterii Paleologilor sau un amestec al gândirii ortodoxe cu ideile epocii respective, cum se poate observa în cazul multor isihaşti. Tensiunea dramatică din pictura realizată de Teofan, „caracterul înflăcărat şi pathosul plin de dramatism" al sfinţilor săi (vezi V. Lazarev, *Teofan Grecul şi şcoala sa*, p. 41), tensiunea lor interioară şi neliniştea decurg nu numai din particularităţile caracterului şi temperamentului său personal, ci sunt caracteristice Renaşterii Paleologilor, ce se manifestă în tematica picturii murale pe care a realizat-o în biserica *Schimbării la Faţă* din Novgorod (dacă supoziţiile cercetătorilor sunt corecte): adorarea Jertfei, arborele lui Iesei, Sofia ş.a. (dintre care niciuna nu s-a păstrat).

Nu există nicio îndoială asupra faptului că Teofan a influenţat semnificativ arta rusească. Totuşi, lucrările lui şi maniera picturii sunt într-un contrast vădit cu echilibrul calm şi cu pacea contemplativă ce domină în arta lui Andrei Rubliov, fapt care mărturiseşte despre o cale spirituală cu totul deosebită. Chiar dacă Andrei Rubliov nu s-a format în centrul isihasmului rus, mănăstirea *Sfânta Treime – Sfântul Serghie*, el a fost, în orice caz, în mediul ucenicilor direcţi şi al celor care au trăit în jurul Sfântului Serghie. Aici şi-a însuşit de fapt acea înclinaţie isihastă, acea „profunzime isihastă a sensului fenomenelor", care caracterizează atât de clar viaţa şi creaţia lui. După cum ştim, acest mediu care îl înconjura pe Rubliov era

Semnificativ rămâne faptul că atât literatura hagiografică, cât şi arta plastică urmăresc nu doar să afirme sfinţenia persoanei, ci şi să o exprime mult mai explicit, căutând astfel să înfăţişeze „Împărăţia lui Dumnezeu înlăuntrul omului", în toată complexitatea naturii umane iluminate de lumina dumnezeiască necreată[49], să arate acea unitate, plinătate a vieţii călăuzite de învăţătura creştină, care a renăscut în isihasm. Tocmai în arta rusă este realizată exprimarea cea mai adecvată a armoniei interioare la care ajunge omul împăcat cu Dumnezeu, cu sine însuşi şi cu lumea: un exemplu grăitor a ceea ce isihaştii numesc „tăcere sfântă" (isihia) în această stare, prin puterea Duhului Sfânt, aşa cum spune Sfântul Grigorie Palama, „legea Sa stăpâneşte toate puterile sufletului şi fiecare mădular al trupului"[50]. Icoana rusească înfăţişează nu atât lupta cu natura căzută, cât biruinţa asupra acestei naturi, libertatea câştigată, când „legea Duhului" restabileşte frumuseţea sufletului şi a trupului, care acum nu mai sunt supuse „legii păcatului" (*Romani* 7, 25; 8, 2). Aici centrul de gravitate nu constă în osteneala luptei, ci în bucuria roadelor ei, în dulceaţa jugului lui Hristos, despre care vorbeşte Evanghelia: „Luaţi jugul Meu asupra voastră şi învăţaţi-vă de la Mine că sunt blând şi smerit cu inima şi veţi afla odihnă sufletelor voastre. Căci jugul Meu este bun şi povara Mea uşoară" (*Matei* 11, 29-30). În domeniul artei, icoana rusă este cea mai înaltă expresie

---

atât de înalt şi puternic, încât influenţa lui Teofan asupra sa nu putea să aibă o importanţă prea mare. Dimpotrivă, judecând după schimbarea ce a avut loc în creaţia lui Teofan în decursul anilor pe care i-a petrecut în Rusia, putem presupune că el a fost influenţat de către isihaştii ruşi, dacă, desigur, se poate dovedi că icoanele de pe iconostasul catedralei *Bunei Vestiri* atribuite lui, au fost într-adevăr pictate de către el (vezi A. N. Grabar, „Câteva remarci asupra artei lui Teofan Grecul", în *Trudî Otdela drevnerusskoi literaturî*, XXII, Moscova - Leningrad, 1966, p. 86, în ruseşte).

[49] Acest fapt este exprimat cât se poate de evident în icoanele Maicii Domnului *Eleusa* (*a Smereniei*), care a devenit una dintre temele principale şi una dintre culmile artei iconografice ruse. Aici se descoperă transfigurate cele mai adânci şi mai intense sentimente ale omului, cele legate de maternitate, care cuprinde viaţa fizică şi cea psihică deopotrivă.

[50] Sfântul Grigorie Palama, *Défense des saints hésychastes* (I, 2), introd., text critic şi note de J. Meyendorff, Louvain, 1959, p. 76-77.

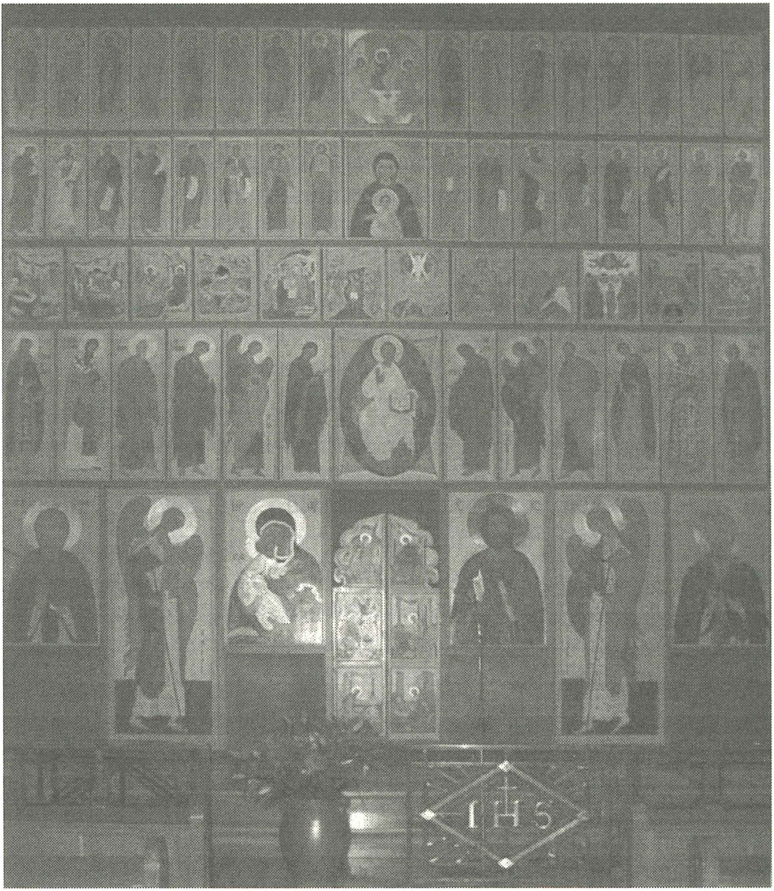

Fig. 6. *Schema clasică a unui iconostas*

a smereniei prin care ne asemănăm cu Dumnezeu. De aceea profunzimea neobişnuită a conţinutului ei merge mână în mână cu o bucurie şi cu o uşurinţă copilărească, plină de căldură şi seninătate calmă. Această concepţie creştină despre lume, care atinge plinătatea bucuriei şi a optimismului, nu a găsit nicăieri o expresie atât de vie ca în icoana rusească.

Putem spune că dacă Bizanţul a teologhisit mai ales prin cuvânt, Rusia a teologhisit în special prin icoană. În domeniul lim-

bajului artistic, Bisericii Ruse i-a fost dat să reveleze profunzimea conținutului icoanei, cea mai înaltă treaptă a spiritualității ei.

Una din cele mai semnificative roade ale înfloririi isihaste în Rusia, perioadă de înflorire nu doar a sfințeniei şi a artei bisericeşti, ci şi a creației liturgice, este iconostasul aşa cum îl avem astăzi (fig. 6).

Atât în Bizanț cât şi în Rusia, putem observa că în această perioadă au existat încercări de a explica sensul Tainei euharistice prin ilustrarea unor momente din Sfânta Liturghie. Însă, odată cu aceste încercări, şi oarecum ca răspuns adus acestora, sunt adăugate icoane pe bariera care separa altarul de naosul bisericii. Această barieră se transformă într-un iconostas multietajat şi devine una dintre comorile Bisericii Ortodoxe. Prin el, altarul este ascuns de privirea credincioşilor. În vremurile noastre, iconostasul este considerat de multe ori de prisos; el şochează nu doar pe cei de altă credință, ci, câteodată, chiar şi pe unii dintre ortodocşi. De aceea ni se pare util să ne oprim pe scurt asupra conținutului iconografic al iconostasului şi asupra sensului său, încercând să arătăm precizia şi puterea expresivității isihasmului care se manifestă aici[51]. În forma sa actuală,

[51] În bisericile primelor veacuri ale creştinismului, altarul era separat de naos printr-o perdea sau o barieră şi, de asemenea, în unele cazuri, printr-o colonadă cu arhitravă. „Întrebuințarea perdelei pare să fie mai veche decât întrebuințarea barierelor" (vezi G. Filimonov, *Problema formei primare a iconostasului în Biserica Rusă*, Moscova, 1859, p. 29, în ruseşte). Perdelele continuă să fie întrebuințate în bisericile armeniene şi etiopiene. Dintre cele mai vechi izvoare scrise ajunse până la noi, prima mărturie pe care o cunoaştem despre existența şi scopul barierelor de altar aparține lui Eusebiu al Cezareii (vezi *Istoria eclesiastică*, cartea X, cap. IV, şi de asemenea şi *Viața lui Constantin*, cartea III, cap. XXXVIII). Dezvoltarea tematicii iconografice pe bariera de altar, transformarea ei în iconostas a început de timpuriu. Inițial pe arhitravă s-a sculptat sau s-a pus o Cruce. Însă, deja Iustinian (sec. VI), aşezând în catedrala Sfânta Sofia din Constantinopol 12 coloane de marmură, a poruncit să fie sculptate pe arhitravă chipurile Mântuitorului, al Maicii Domnului, ale Îngerilor, Apostolilor şi Prorocilor. Este tot ce cunoaştem noi despre bariera de altar înainte de perioada iconoclastă. După această perioadă, a urmat o altă etapă în dezvoltarea iconostasului. În secolul XI în Bizanț, după cum se ştie, existau deja iconostase cu două registre de icoane (vezi K. Weitzmann,

finalizată în secolul XV, iconostasul este alcătuit din cinci registre de icoane, deasupra cărora este aşezată Crucea.

Primul rând de sus este treapta protopărinţilor; ea reprezintă Biserica *Vechiului Testament* de la Adam până la Moise, precum şi perioada dinainte de primirea Legii, în persoana protopărinţilor care poartă rulouri deschise cu textele corespunzătoare fiecăruia. În mijlocul acestui rând este aşezată icoana Sfintei Treimi, arătarea Sa înaintea lui Avraam la stejarul Mamvri; este primul legământ al lui Dumnezeu cu omul şi prima revelare a Dumnezeului Cel în trei Ipostasuri.

Mai jos, rândul prorocilor, care reprezintă aceeaşi Biserică veterotestamentară, aici însă de la Moise până la Hristos, adică perioada Legii. El este constituit din icoanele prorocilor care, de asemenea, ţin în mâini rulouri deschise, pe care sunt scrise texte din prorociile pe care le-au rostit despre dumnezeiasca Întrupare. În centrul acestui rând este aşezat chipul Maicii Domnului Oranta (Rugătoarea), care este de fapt o ilustrare a prorociei lui Isaia (7, 14): «Pentru aceasta Domnul Meu vă va da un semn: iată, Feciora va lua în pântece şi va naşte Fiu şi se

„Byzantine miniature and icon Painting the eleventh centure", în *13th international Congress of byz. studies*, Oxford, 1966, p. 17). În această formă şi având aceeaşi semnificaţie liturgică, bariera a fost preluată în Rusia. Semnificaţia ei era explicată de către Sfinţii Părinţi nu ca o despărţire, ci ca un mod de unire a două dintre părţile bisericii. Astfel, Sfântul Simeon al Tesalonicului spune: „Arhitrava (*cosmitis*) care este deasupra coloanelor simbolizează unitatea dragostei în Hristos [...]. De aceea pe arhitravă, în mijloc, pe coloane şi în sfintele icoane este înfăţişat Mântuitorul, iar de o parte şi de cealaltă, Maica Domnului şi Sfântul Ioan Botezătorul, Îngerii şi Apostolii şi alţi Sfinţi. Acestea ne învaţă că Hristos este prezent şi în ceruri cu sfinţii Săi, şi totodată în mijlocul nostru, acum, şi că El va veni din nou" (*De sacro templo*, P.G. 155, 345). În Rusia au fost aduse o serie de schimbări esenţiale acestei bariere, atât prin înmulţirea rândurilor de icoane, cât şi prin dimensiunile şi aşezarea lor. Este semnificativ faptul că, în evoluţia cadrului slujirii liturgice, bariera altarului nu s-a păstrat nicăieri în forma ei iniţială: aceasta fie se dezvoltă, aşa cum s-a întâmplat în Biserica Ortodoxă, fie dispare, cum putem observa în Apus" (Vezi articolul nostru „Problema iconostasului", în *Vestnik Russkogo Zapodnoevropeiskogo Patriaşego Exarhata*, nr. 44, Paris, 1963, sau, prescurtat, în *Contacts*, nr. 46, Paris, 1964).

va chema numele Lui Emanuil; care se tâlcuieşte «cu noi este Dumnezeu»" (*Matei* 1, 23).

Aceste două rânduri prezintă preînchipuirea Bisericii Noului Legământ, o pregătire împlinită prin strămoşii lui Hristos după trup, şi totodată vestirea ei prin cuvintele prorocilor. În acest mod, icoana dumnezeieştii Întrupării, aşezată în mijlocul rândului de proroci, indică legătura nemijlocită dintre Vechiul şi Noul Testament[52]. Fiecare dintre aceste registre, cel al strămoşilor şi cel al prorocilor, corespunde unei anumite perioade din istoria sfântă, unui timp de pregătire, şi fiecare personaj reprezentat se raportează la icoana centrală, care este culmea tuturor profeţiilor, a pregătirilor veterotestamentare.

Următorul rând al iconostasului este rândul sărbătorilor; el reprezintă perioada Noului Testament, perioada harului. El exprimă împlinirea celor ce au fost vestite în registrele de sus: „unul [dintre cele două Testamente] a grăit despre viitoarele lucrări dumnezeieşti ale lui Iisus, iar celălalt le-a îndeplinit; acela a spus adevărul în chipuri, iar acesta le-a arătat prezente"[53]. Aici sunt reprezentate acele evenimente din Noul Testament care alcătuiesc anul liturgic şi care sunt sărbătorite de către Biserică într-un mod deosebit, ca etape ale lucrării lui Dumnezeu în lume, o realizare progresivă a mântuirii[54].

---

[52] În esenţă, cele două rânduri de sus reproduc în mod nemijlocit ciclul temporal de dinaintea Naşterii, mai precis, ultimele două săptămâni dinaintea Naşterii, care au fost închinate pomenirii Protopărinţilor şi Părinţilor. Evident, pentru a fi mai bine înţelese, aceste două rânduri au fost separate, deşi în unele cazuri, în iconostasele mai puţin înalte, Protopărinţii şi Părinţii sunt aşezaţi într-un singur rând.

[53] Sfântul Dionisie Areopagitul, *Despre ierarhia bisericească*, III, 5, în: *Opere complete*, Paideia, Bucureşti, 1996, p. 80. Este foarte probabil ca scrierile areopagitice, care se bucurau de o popularitate şi influenţă mare în Rusia epocii formării iconostasului, au contribuit la conştientizarea sensului pe care îl are iconostasul şi la aşezarea registrelor de icoane. În Rusia ele au ajuns printr-o copie făcută de către mitropolitul Ciprian, realizată după o traducere bulgară din anul 1371.

[54] De obicei, acest rând este alcătuit din icoanele Paştilor (Femeile Mironosiţe la mormânt şi Coborârea la iad) şi din cele douăsprezece principale, aşa-numitele praznicale: şase ale Domnului (Naşterea, Botezul, Tăierea

Urmează apoi rândul *Deisis*-ului (*déisis* înseamnă rugăciune stăruitoare de mijlocire). Îngerii, Sfinții, Apostolii, urmaşii lor – episcopii, călugării, martirii ş.a. se alătură, într-o ordine bine stabilită, temei centrale – *Deisis*-ul propriu-zis – o icoană tripartită reprezentându-L pe Hristos, Care îi are de-a dreapta Sa pe Maica Domnului, iar de-a stânga pe Înaintemergătorul, în stare de rugăciune[55]. Întregul rând nu este altceva decât un *Deisis* lărgit. El prezintă rezultatul Întrupării dumnezeieşti şi al Coborârii Duhului Sfânt, plinătatea Bisericii neotestamentare, adică împlinirea celor arătate în registrele de mai sus. Acest rând reprezintă partea centrală şi, în cele din urmă, cea mai importantă. Tema lui fundamentală este rugăciunea Bisericii pentru lume. Este vorba aici despre aspectul eshatologic al Bisericii[56].

Rândul cel mai de jos al iconostasului, numit „local", cuprinde – de ambele părți ale sfintelor uşi – două icoane mari, de obicei a Mântuitorului şi, în dreapta Sa (în partea stângă a celui ce priveşte), a Maicii Domnului cu Pruncul. Există şi excepții de la această regulă, când icoana Mântuitorului este înlocuită cu icoana hramului. Înaintea celor două icoane, liturghisitorii

---

Împrejur, Intrarea în Ierusalim, Înălțarea, Schimbarea la Față), patru ale Maicii Domnului (Naşterea Maicii Domnului, Intrarea în Biserică, Bunavestire şi Adormirea Maicii Domnului) şi două eclesiologice: Cincizecimea şi Înălțarea Sfintei Cruci. Rămânând un loc liber, lor li se alătură icoane ale altor sărbători, mai puțin importante şi, de asemenea, icoana Răstignirii. De obicei, icoanele praznicale sunt aşezate după cursul anului bisericesc, dar câteodată şi într-o ordine cronologică.

[55] După unele izvoare literare, *Deisis*-ul este cunoscut din secolul VII. În cuvântul de laudă al Sfântului Sofronie, Patriarhul Ierusalimului, la adresa Sfinților Chir şi Ioan se spune: „Noi am intrat în biserică [...], am văzut o icoană foarte mare şi minunată, în care la mijloc era reprezentat în culori Domnul Hristos şi de-a stânga Lui Maica Domnului, Stăpâna noastră şi pururea Fecioara Maria; în partea dreaptă – Ioan Botezătorul şi Înaintemergătorul aceluiaşi Mântuitor [...]". Aici au fost reprezentate şi unele dintre chipurile proslăvite ale prorocilor, precum şi din ceata mucenicilor, inclusiv aceşti mucenici, Chir şi Ioan" (P. G. 87, 3, 3557).

[56] De aceea în iconostasele ruseşti clasice, contrar frescelor din biserică, sfinții arhangheli şi sfinții cneji nu au fost niciodată reprezentați cu însemnele ostăşeşti, armuri şi arme în mână. O excepție de la această regulă este întâlnită doar în perioada decadenței iconografiei, în secolele XVIII - XIX.

rostesc rugăciunile de intrare [în Liturghie], în care sunt incluse (evident, după perioada iconoclasmului) mărturia despre icoana Mântuitorului, rostită chiar în fața acesteia, şi o rugăciune adresată Maicii Domnului, în fața icoanei sale. Aceste două icoane sunt cinstite în mod deosebit de intim şi nemijlocit: sunt sărutate, în fața lor se aprind lumânări ş.a.

Pe uşile dinspre miazăzi şi miazănoapte, adică pe cele diaconeşti, sunt reprezentați arhangheli sau sfinți diaconi (pentru că în timpul săvârşirii Tainelor, diaconii au rolul îngerilor, adică acela de „trimişi"). Pe uşa dinspre apus, chipul arhanghelului este înlocuit câteodată prin chipul tâlharului înțelept, imagine prin care se subliniază înțelesul special al acestor două uşi ca intrare în raiul cel ceresc, simbolizat de altar: „Astăzi vei fi cu Mine în rai" (*Luca* 23, 43). Dacă rămâne loc liber, pe ambele părți ale uşilor diaconeşti, sunt pictate şi alte icoane. Acest registru nu numai că nu are acea rânduială strictă, caracteristică celorlalte registre, dar adeseori este asimetric. Icoanele incluse în acest rând sunt, de obicei, extrem de variate şi depind de nevoile locale şi de caracterul bisericii respective.

Uşile din mijloc, „sfintele uşi" (câteodată sunt numite şi „uşile raiului"), au apărut odată cu bariera de dinaintea altarului. Aceste bariere au început să fie înfrumusețate cu icoane „din vremuri străvechi"[57]. De obicei, aici apare icoana Bunei Vestiri şi sub ea cei patru Evanghelişti. Adeseori sunt reprezentați Sfântul Vasile cel Mare şi Sfântul Ioan Gură de Aur, având Sfânta Evanghelie în mâini sau un rulou în care este scris un text din Liturghiile ce le poartă numele[58]. Simbolic, sfintele uşi reprezintă intrarea în Împărăția lui Dumnezeu. Buna Vestire este începutul mântuirii noastre, prin care i se deschide omului intrarea în Împărăție; ea reprezintă vestea cea bună anunțată de către evanghelişti şi aici este adresată în mod nemijlocit omului care vine să se împăr-

[57] A. Grabar crede că sfintele uşi erau înfrumusețate prin imagini deja din secolele V-VI (vezi „Un portillon d'iconostase sculpté au Musee National de Belgrade", în *Recueil des travaux de l'Institut d'Etudes byzantines*, Belgrad, 1961, nr. 7, p. 16).

[58] Se întâlnesc de asemenea şi sfinte uşi pe care apar mai mulți sfinți.

tăşească din bucuria Împărăţiei lui Dumnezeu. Aici, la hotarul dintre altar şi naos, are loc actul împărtăşirii credincioşilor. De aceea deasupra sfintelor uşi este pictată icoana Euharistiei. Este transpunerea liturgică a Cinei celei de Taină; Hristos Însuşi îi împărtăşeşte pe Apostoli: de o parte le oferă Pâinea, iar de cealaltă parte, Potirul. Această imagine dublă înseamnă că împărtăşirea trebuie să se facă sub ambele specii. Imaginea împărtăşirii Apostolilor subliniază slujirea lui Hristos ca Mare Arhiereu, slujire exprimată aici chiar prin lucrarea Lui sacerdotală.

Această structurare iconografică a iconostasului, această ordine a rândurilor din care este alcătuit, corespunde planului imaginii rugăciunii liturgice rostite înainte de epicleză: „Tu şi Unul-Născut Fiul Tău şi Duhul Tău Cel Sfânt. Tu din nefiinţă la fiinţă ne-ai adus pe noi şi, căzând noi, iarăşi ne-ai ridicat şi nu Te-ai depărtat, toate făcându-le până ce ne-ai suit la cer şi ne-ai dăruit împărăţia Ta ce va să fie".

În mod nemijlocit, înaintea privirii credincioşilor, pe o suprafaţă plană, uşor de cuprins cu privirea de la orice distanţă, iconostasul înfăţişează căile iconomiei lui Dumnezeu: istoria omului creat după chipul lui Dumnezeu cel în Treime închinat şi căile lui Dumnezeu în istorie.

De sus în jos sunt expuse căile Revelaţiei dumnezeieşti şi realizarea lucrării mântuitoare, începând cu chipul Sfintei Treimi, al Sfatului veşnic, izvorul întregii existenţe a lumii şi a iconomiei dumnezeieşti; apoi, pregătirile veterotestamentare, prevestirile şi profeţiile, urmate de registrul sărbătorilor, adică împlinirea celor pregătite. De aici ele continuă până la realizarea viitoare a iconomiei lui Dumnezeu, reprezentată în registrul *Deisis*. Toate acestea gravitează în jurul Persoanei lui Iisus Hristos, Unul din Sfânta Treime. Icoana centrală a lui Hristos este cheia întregului iconostas. „Fiindcă Hristos nu este niciodată singur; El este întotdeauna Capul Trupului Său. Nici în teologia ortodoxă, nici în evlavia credincioşilor, Hristos nu este niciodată separat de Fecioara Maria şi de «prietenii» Săi, sfinţii; Răscumpărătorul şi cei

răscumpăraţi sunt nedespărţiţi"[59]. Iar *Deisis*-ul arată că „scopul ultim al Întrupării Cuvântului lui Dumnezeu a fost tocmai ca Acela care S-a întrupat să aibă un trup: Biserica, noua umanitate, răscumpărată şi renăscută din nou prin Capul ei"[60]. Acest rând al iconostasului reprezintă plinirea procesului istoric, chipul Bisericii în aspectul ei eshatologic. Aici întreaga viaţă a Bisericii pare că se rezumă la scopul ei suprem şi constant – mijlocirea sfinţilor şi a Îngerilor pentru lume. Toate personajele înfăţişate sunt unite într-un singur trup. Această armonie dintre Hristos şi Biserica Lui – *totus Christus, Caput et corpus* – este realizată prin Taina Sfintei Euharistii.

Răspunzând revelaţiei dumnezeieşti, căile înălţării spirituale ale omului merg de jos în sus: primind vestirea apostolică (evangheliştii de pe sfintele uşi), prin armonia dintre voia umană şi voia lui Dumnezeu (icoana Bunei Vestiri este o icoană a acestei armonii), prin rugăciune şi, în sfârşit, prin împărtăşirea din Taina sfintei Euharistii, omul realizează înălţarea până la ceea ce este înfăţişat în registrul *Deisis*: unitatea Bisericii. Într-adevăr, Biserica este o Cincizecime continuă şi, prin puterea Duhului Sfânt, omul este inclus în Trupul al cărui Cap este Hristos, Care este prezent aici în Sfintele Daruri şi prin icoana Sa. Dacă Liturghia realizează şi plăsmuieşte Trupul lui Hristos, atunci iconostasul îl arată, prezentând în faţa credincioşilor expresia iconografică a ceea ce constituie obiectul credinţei lor, obiectul armoniei în care ei intră ca mădulare; arată Trupul Bisericii, creat după chipul Sfintei Treimi, aşezată în partea cea mai înaltă a iconostasului: este pluralitatea în unitate, după chipul treimic al Dumnezeirii. Credinciosul este condus spre acest chip prin icoana lui Hristos; „înaintea ochilor lui se descoperă [...] o altă revelaţie, Liturghia cerească, Jertfa euharistică veşnică, care a început în sânul Sfintei Treimi din veşnicie şi continuă acum şi întotdeauna şi în vecii vecilor"[61].

---

[59] G. Florovsky, *„Etosul Bisericii Ortodoxe"*, în *Vestnic Russkogo Zapadnoevropeiskogo Patriarşego Exarhata*, Paris, 1963, nr. 42-43, p. 144 (în ruseşte).

[60] *Ibidem.*

[61] Arhimandritul Ciprian (Kern), *Euharistia*, Paris, 1947, p. 342.

Potrivit unei opinii răspândite printre cercetători, iconostasul înlocuieşte sau repetă fresca din biserică. Într-adevăr, elementele fundamentale ale picturii murale din biserică sunt de multe ori prezentate şi în iconostas, multe subiecte putând fi întâlnite în ambele locuri. Însă acest fapt nu înlătură nicidecum deosebirea lor esenţială. Înţelegerea corectă a corelaţiei picturii murale cu cea a iconostasului poate fi realizată numai începând cu conştientizarea scopului fiecăreia, a rolului pentru care au fost create. Iar acest rol este foarte diferit.

Biserica în ansamblul ei, ca loc de cult, este un spaţiu liturgic, ce cuprinde adunarea credincioşilor şi include în mod simbolic întreaga creaţie; este aspectul *cosmic* al Bisericii. Pictura ei murală, deşi supusă unei anumite structuri, având o tematică bine stabilită pentru anumite părţi ale bisericii, acceptă o mai mare diversitate şi o alegere mai mult sau mai puţin arbitrară a subiectelor, potrivit nevoilor locului şi ale momentului.

Dimpotrivă, tematica iconostasului este definită strict, atât pentru ansamblu, cât şi pentru fiecare parte. Iconostasul înfăţişează devenirea Bisericii în timp şi viaţa ei până la încununarea prin Parusie, făcând o prezentare a împlinirii sale progresive de la Adam până la înfricoşătoarea Judecată; iconostasul descoperă astfel sensul procesului temporal, pe care timpul îl primeşte prin antrenarea lui într-un act extratemporal, care este Euharistia. Această taină «cuprinde toate timpurile şi generaţiile [...]. Ea este o „reducere la unitate" a istoriei, reînnoirea evenimentului mântuitor prin care întâlnim toate timpurile, atât cel dinaintea noastră, cât şi cele de după noi»[62]. Iconostasul ne înfăţişează ceea ce s-a realizat prin împreună-lucrarea (sinergia) dintre Dumnezeu şi oameni, el descoperă această sinergie: oameni şi evenimente care dau un sens istoriei şi o sfinţesc. De asemenea, el îi arată fiecăruia locul în procesul istoric şi sensul momentului prezent. Se descoperă astfel semnificaţia hotarului dintre altarul şi naosul bisericii, dintre ceea ce este veşnic şi ceea ce este vremelnic, adică întrepătrunderea lor reciprocă, unirea

[62] J. Tyciak, *Maintenant Il vient* (tradus din germană), 1963, p. 34.

lor. Credinciosul intră în Sfânta Sfintelor din Noul Testament, Împărăția lui Dumnezeu, prin „catapeteasmă adică prin trupul lui Hristos" (*Evrei* 10, 20), care a înlocuit catapeteasma sfâşiată a templului din *Vechiul Testament*[63]. Să ne amintim că, după cuvântului Sfântului Grigorie Palama, „trupul Lui îndumnezeit a primit şi comunică slava veşnică a Dumnezeirii; acesta este trupul înfăţişat în icoane şi este adorat întrucât el arată Dumnezeirea lui Hristos, acest trup ne este împărtăşit nouă în Taina Sfintei Euharistii"[64].

Aşadar, semnificația iconostasului nu este doar una de natură didactică. Aici este exprimată legătura ontologică dintre Taină şi icoană, manifestarea Trupului preaslăvit al lui Hristos, real în Euharistie şi reprezentat în icoană[65]. De aceea, pentru apărătorii icoanelor din perioada iconoclastă, icoana nu era numai o dovadă a Întrupării, ci şi o mărturie a istoricității Persoanei lui Hristos; prin acest fapt ea este şi o mărturie despre realitatea Tainei Euharistice. „Dacă această mărturie [iconografică] este imposibilă, Euharistia însăşi îşi pierde realitatea"[66]. Aici iese în evidență adevărata importanță teologică a disputei iconoclaste; prin acest fapt explicându-se şi intransigența apărătorilor sfintelor icoane.

---

[63] Asemănarea pe care o face Apostolul Pavel între trupul lui Hristos şi catapeteasma templului putea, desigur, să favorizeze instalarea unei perdele la hotarul dintre altar şi naosul templului neotestamentar. Ulterior această analogie se aplică barierei altarului, iar după aceea iconostasului. Încă mai continuă să existe în conştiința Bisericii acea analogie cu perdeaua templului din *Vechiului Testament* sfâşiată în timpul morții lui Hristos pe cruce.

[64] J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, p. 225.

[65] Semnalăm că în traducerea românească apărută la Edit. Anastasia (Bucureşti, 1999, p. 181), se spune: „[...] manifestarea acestui *Trup preaslăvit al lui Hristos – la fel de real* în Taină şi *în icoană* (s. n.)", ceea ce contravine doctrinei ortodoxe, în care nu poate fi vorba nicidecum despre *realitatea* Trupului lui Hristos în icoană (n. edit.).

[66] J. Meyendorff, *Hristos în gândirea creştină răsăriteană*, trad. rom. N. Buga, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1997, p. 206.

În această perspectivă, rolul iconostasului constă în a arăta, la hotarul altarului, ceea ce *nu este* o imagine, ci este real şi se deosebeşte de o imagine prin natura sa. Hristos nu Se arată în Sfintele Daruri, ci prin acestea El Se dăruieşte credincioşilor; El Se arată însă în sfintele icoane. Aspectul văzut al Euharistiei este icoana, care nu poate fi înlocuită niciodată prin imaginație, sau prin contemplarea Sfintelor Daruri.

Ceea ce isihasmul rus a adus nou în alcătuirea iconostasului a fost întrepătrunderea vie a Tainei euharistice şi a conținutului icoanei lui Hristos. De aici rezultă atât perceperea exactă, cât şi o manifestare deosebit de expresivă a corelației dintre ele. Mai întâi, devenirea treptată a Trupului lui Hristos în Vechiul Testament (comparabilă cu atenția pe care o acordă Evangheliştii Matei şi Luca precizării genealogiei lui Hristos), apoi împlinirea ei în Noul Testament. Cu alte cuvinte, este vorba despre dovada iconografică a caracterului istoric al mântuirii, care exclude orice imaginație abstractă. Să ne amintim că în ochii iconoclaştilor, Sfintele Daruri erau o icoană, singura posibilă. Negând icoana şi, prin aceasta, implicit, realitatea Întrupării, ei negau în mod necesar şi realitatea Trupului şi Sângelui Euharistic. Semnificativ rămâne faptul că formarea iconostasului în Rusia a coincis cu timpul în care renaşte o nouă mişcare de respingere, în ereziile ruse, atât a Tainei Euharistice, cât şi a icoanei. În timpul nostru, aşa cum s-a mai întâmplat şi în trecut în istorie, această problemă capătă o importanță decisivă.

Însă cel mai semnificativ rezultat al înțelegerii şi perceperii isihaste a barierei altarului a fost, ni se pare, aşezarea icoanei tripartite *Deisis* într-un rând întreg de sfinți mijlocitori, care sunt în rugăciune înaintea lui Hristos – Judecătorul de la cea de-a doua Venire. Iconografii au considerat această descoperire atât de importantă încât au mărit dimensiunile registrului (3,15 m înălțime în catedrala *Adormirii Maicii Domnului* din Vladimir), redându-i astfel un loc dominant, ei înțelegând importanța apropierii nemijlocite de cei care participă la actul împărtăşirii (*Deisis*-urile, pictate de către isihaştii Andrei Rubliov, Teofan Grecul şi ucenicii lor). Într-adevăr, realitatea Trupului şi a Sângelui

euharistic presupune şi o realitate a Judecăţii. Iar acest fapt este subliniat limpede în toate rugăciunile de dinaintea împărtăşirii („osândă-mi mănânc şi beau [...]"). Cei ce se împărtăşesc devin „mădulare [...] în Hristos" (*Efeseni* 3, 6), acest Trup preamărit al lui Hristos ce se va arăta la Cea de-a Doua Venire. De aceea registrul este aşezat chiar deasupra locului în care se împărtăşesc credincioşii; el subliniază acest aspect al judecăţii şi al mijlocirii. Numai trecând prin împărtăşire-judecată omul poate pătrunde în cele ce sunt înfăţişate pe iconostas, fapt ce corespunde rugăciunii euharistice pentru toţi cei ce sunt uniţi în Taina Trupului şi a Sângelui: protopărinţi, părinţi, patriarhi, proroci adormiţi în credinţa Vechiului Testament; apostoli, mucenici, mărturisitori din Noul Testament; şi, în sfârşit, pentru cei vii, împreună cu credincioşii care se află în biserică. În acest mod, Trupul real al lui Hristos, împreună cu icoana şi cu rugăciunea, realizează acea plinătate a participării liturgice: împărtăşirea trupească şi comuniunea în rugăciune prin icoană.

După cum putem observa, iconostasul nu este deloc o sinteză a frescelor din biserică sau o îngrămădire întâmplătoare de icoane, lipsită de semnificaţie didactică şi devenită „un fals punct focal al bisericii bizantine", care nu doar că nu are vreo legătură cu Taina Sfintei Euharistii, ci, mai mult, constituie un obstacol, „care-i ţine la distanţă pe mireni pentru că sunt făpturi nevrednice" (sic!)[67].

O astfel de viziune asupra iconostasului continuă să existe până astăzi. Însă, aşa cum scrie Pavel Florensky, „iconostasul [...] nu ascunde ceva de ochii credincioşilor, lucruri tăinuite, în stare să stârnească curiozitatea, aşa cum, din ignoranţă şi egoism, îşi închipuie unii; dimpotrivă, el le arată celor pe jumătate orbi, tainele altarului, deschide şchiopilor şi schilozilor intrarea într-o altă lume care le rămâne închisă din cauza propriei lor obtuzităţi, strigă urechilor surde despre Împărăţia lui Dumnezeu"[68].

---

[67] A. A. Julian Walter, „The Origins of the Iconostasis", în *Eastern Churches Review*, vol. lll, nr. 3. 1971, p. 261, 266 şi 267.

[68] P.. Florensky, *Iconostasul*, trad. rom. B. Buzilă, Anastasia, Bucureşti, 1994, p. 156-157.

Se înțelege că acolo unde nu există posibilitate materială de a avea un iconostas complet, ne putem limita doar la icoana *Deisis* sau, în cazuri extreme, numai la icoana lui Hristos. Însă refuzul deliberat al plenitudinii iconostasului reprezintă o respingere a tot ceea ce ne învață Biserica prin el.

13

Sinoadele de la Moscova din secolul XVI și rolul lor în arta eclesială

Secolul XVI a reprezentat una dintre cele mai complexe perioade pentru arta eclesială rusă. Pe de o parte, acest secol rămâne, în special în prima sa jumătate, unul dintre cele mai strălucitoare, păstrându-şi în esență orientarea fundamentală: bogăția duhovnicească a conținutului, simplitatea, austeritatea şi monumentalitatea icoanei; pe de altă parte, de la mijlocul aceluiaşi secol, se înregistrează deja începutul unei tendințe ce se va cristaliza în secolul XVII şi care va duce treptat la despărțirea de Tradiție. Această schimbare se datorează unei serii de condiții exterioare, dar şi interne, care sunt înrădăcinate în perioada precedentă. Aşa cum am arătat, în perioada „post-Rubliov" fundamentul spiritual al icoanei începe să fie neglijat. Scade tensiunea isihastă şi slăbeşte urcuşul duhovnicesc. Se întâmplă ceva asemănător cu ceea ce a avut loc în Bizanț, unde „din timpul triumfului oficial al isihasmului şi al canonizării lui Grigorie Palama, mărturisirea învățăturii sale a devenit câteodată absolut formală, fără o asimilare autentică a esenței sale creatoare, duhovniceşti".[1] Ca urmare a acestei pierderi a esenței isihasmului în Bizanț, tradiția vie, creatoare, este înlocuită prin

[1] A. Schmeman, „Opera needitată a Sfântului Marcu al Efesului despre Înviere", în *Pravoslavnaia mâsli* (Gândirea Ortodoxă), Paris, 1951, p. 144.

conservatorism, care nu se va putea împotrivi influenței de mai târziu a Apusului. În perioada studiată de către noi, isihasmul încetează treptat să mai joace un rol de călăuză şi în Rusia. În viața duhovnicească se acordă prioritate acelei direcții care a fost susținută de către Iosif de la Volokolamsk. Deşi Iosif a fost un adept al isihasmului, viața ascetică exterioară şi munca ocupau la el un loc principal, iar viața liturgică era subordonată slujirii sociale. Însă urmaşii lui Iosif au pus accentul mai mult pe propovăduire. Viața duhovnicească se împuținează, slăbeşte şi devine mai mult exterioară. Paralel cu această orientare a vieții duhovniceşti înspre exterior, către o evlavie regulamentară, şi în artă are loc o schimbare în acelaşi sens. Conținutul dogmatic al icoanei începe să piardă din importanța lui dominantă şi nu mai este considerat întotdeauna a fi fundamental. Predilecția pentru frumusețea bine ordonată şi armonios îmbinată, specifică iosefinismului, stimulează cantitatea în defavoarea calității.

Condițiile istorice exterioare ale Rusiei moscovite din această perioadă au contribuit la slăbirea vieții duhovniceşti, sporind astfel declinul artei eclesiale. Odată cu căderea Bizanțului (1453) şi cu ocuparea Balcanilor de către turci, se nuanțează un proces din ce în ce mai pronunțat de trecere a Rusiei din cercul țărilor ortodoxe din răsăritul Europei în sfera culturii occidentale[2]. Acesta era începutul influenței ideilor occidentale. În arta ecle-

---

[2] Acest proces, cristalizat definitiv în secolul XVII şi încheiat cu domnia țarului Petru I, a început încă din secolul XV, în timpul domniei lui Ivan al III-lea (1462-1505). După ce s-a căsătorit cu Sofia Paleologina, crescută de către papa de la Roma, printre cei ce locuiau la palat începe să se manifeste o adevărată orientare către Apus. La sfârşitul secolului XV, când arhiepiscopul Ghenadie a făcut o nouă traducere a *Bibliei* în slavonă, cel care l-a îndrumat a fost monahul dominican Veniamin, iar traducerea s-a făcut după *Vulgata*. La Novgorod, „în casa arhiepiscopală", apar din porunca stăpânului şi traduceri din limba latină şi germană ale literaturii duhovniceşti (Vezi G. Florovsky, „Despre cinstirea Sofiei în Bizanț şi în Rusia", în *Lucrările celui de-al V-lea Congres al organizațiilor Academiei Ruse*, Sofia, 1932, t. 1, p. 497). De asemenea, şi lupta cu ereziile purta amprenta metodelor occidentale. Cu toate că lupta împotriva latinismului era unul din fenomenele specifice acestei perioade, ea se armoniza perfect cu îndreptarea spre Occident.

sială ea se manifestă doar prin schimbul reciproc de teme şi detalii de ordin iconografic, prelucrate în duhul iconografiei tradiționale. Treptat aceste influențe, ce au pătruns prin oraşele de periferie (în special prin Novgorod şi Pskov, care au fost într-o legătură permanentă cu Apusul), se întăresc tot mai mult şi găsesc un teren tot mai favorabil în „şovăiala minții", specifică acestei epoci.

Sinodul Stoglav (al celor o sută de capitole)

La data de 21 iunie 1547 Moscova a fost devastată de un incendiu înfricoşător: au ars biserici, mănăstiri, palatele Kremlinului... După ce a trecut această calamitate, urma ca toate să fie restaurate, în special icoanele care au ars. A rezolva o astfel de problemă doar cu ajutorul pictorilor moscoviți era imposibil. „Şi stăpânul, împărat drept slăvitor fiind [...] a trimis prin oraşe pentru a căuta câte una (sau mai multe) din sfintele şi cinstitele icoane, în Marele Novgorod şi în Smolensk, în Dmitrov şi în Zvernigov, şi din multe oraşe au fost aduse numeroase icoane făcătoare de minuni şi le-au adus spre închinare împăratului şi tuturor creştinilor, până ce vor fi pictate icoane noi. Şi a trimis Domnul Țării după zugravi de icoane în Marele Novgorod şi în Pskov şi în alte oraşe. Şi s-au adunat mulți zugravi şi împăratul a cerut ca aceştia să zugrăvească icoane, iar alții [...] să zugrăvească palatele"[3]. La Kremlin lucrările acestor zugravi se desfăşurau sub supravegherea protopopului Silvestru, slujitorul catedralei *Buna Vestire,* care era de neam din Novgorod, el fiind şi educatorul țarului Ivan cel Groaznic. Din porunca lui, probabil, au fost zugrăvite de către meşterii din Pskov un rând de icoane simbolice care au intrat în uz sub denumirea de icoane „teologico-didactice". Tematica acestor compoziții a fost de fapt obiectul principal al analizelor şi disputelor sinodale din secolele XVI-XVII. Ea reflecta începutul deviației care a avut loc nu

---

[3] *Comunicarea Societății imperiale de istorie şi de antichități ruseşti*, 1947, t. III, p. 19. Citat de N. O. Andreev, „Despre procesul diacului Viscovatâi", în *Seminarium Kondakovianum* V, Praga, 1932.

doar în iconografia propriu-zisă, ci – fapt care este deosebit de important – şi în conştiinţa oamenilor, în relaţia lor cu icoana, în înţelegerea sensului ei. La început, procesul acesta era exprimat nu atât prin luări de poziţie principiale, cât prin lipsa clarităţii şi statorniciei în cercetări şi analize.

În anul 1551 a avut loc la Moscova, sub preşedinţia mitropolitului Macarie, un sinod care a intrat în istorie sub denumirea de „Stoglav" („al celor o sută de capitole")[4]. Acest sinod s-a întrunit pentru a hotărî anumite reglementări în diferite domenii ale vieţii bisericeşti, printre care şi arta, pentru că, potrivit exprimării împăratului, „s-au uitat obiceiurile, domină arbitrariul, şi fiecare se conduce după voia lui". Printre canoanele sinodului care se referă la arta bisericească, unele sunt reguli stabilite în legătură cu anumite întrebări speciale şi concrete referitoare la iconografie (capitolul 41, întrebările 1 şi 7), altele vizează fundamentele şi principiile propriu-zise ale iconografiei, iar altele îi privesc pe iconografi.

Una dintre întrebările analizate de Sinod (întrebarea 7 din capitolul 41), se referă la posibilitatea de a înfăţişa în icoane oameni obişnuiţi, vii şi morţi, care nu sunt sfinţi. Ţarul a pus această întrebare făcând trimitere la icoana care se numeşte „Veniţi, popoarelor, să ne închinăm Dumnezeirii Celei în trei Ipostasuri". Aici, „în rândul de jos sunt înfăţişaţi împăraţi şi cneji şi clerici şi oameni simpli, care încă sunt vii [...]. Tot aşa este zugrăvită şi icoana Preacuratei Născătoare de Dumnezeu, icoană care se găseşte la Tifin [...]. Judecaţi despre aceasta având în vedere scrierile Sfinţilor Părinţi: se cuvine oare să fie pictaţi pe sfintele icoane şi vii şi morţi care toţi se roagă". Sinodul răspunde că tradiţia şi scrierile Sfinţilor Părinţi din primele secole creştine şi ale „vestiţilor iconografi greci şi ruşi", precum şi însăşi icoanele mărturisesc despre un astfel de obicei[5]. Aşa cum este cunoscut, faptul că tradiţia a înfăţişat în fresca bisericească şi în

---

[4] Acest sinod se numeşte astfel pentru că hotărârile luate au fost împărţite în o sută de capitole. Textul pe care îl folosim a fost publicat la Moscova, în 1890.

[5] Hotărârile Sinodului Stoglav, p. 173.

icoane oameni care nu sunt sfinți, acolo unde subiectul a cerut aceasta, își are originea în primele veacuri ale creștinismului. Prin urmare, astfel de reprezentări nu erau o noutate, ci un fapt obișnuit în practica artei eclesiale. Sinodul chiar enumeră ca exemplu câteva teme iconografice: Înălțarea Sfintei Cruci, Acoperământul Maicii Domnului, Aflarea lemnului Cinstitei Cruci, Înfricoșătoarea Judecată. În ultimul caz, „sunt pictați nu numai sfinți, ci și necredincioși și multe și diferite chipuri din toate neamurile"[6]. În această epocă, redarea oamenilor care nu sunt sfinți, atât în icoane cât și în reprezentările bisericești era răspândită mai ales în noile compoziții, în special în icoanele hagiografice. De multe ori echilibrul era încălcat și oamenilor care nu au ajuns la sfințenie le revenea în compoziții prea mult loc. Firește, apare atunci întrebarea corectitudinii unor astfel de imagini.

---

[6] P. 174. Totuși, existența acestei întrebări naște tâlcuiri discutabile asupra motivelor pentru care a fost pusă. De pildă, ea este pusă pe seama faptului că în secolul XVI, în iconografia rusă, a început să pătrundă pictura profană (vezi N. Pokrovsky, *Studii ale monumentelor iconografice și ale artei creștine*, Petersburg, 1900, p. 347) sau „idei ale artei portretistice" (vezi N. Andreev, „Mitropolitul Macarie ca reprezentant al artei religioase" în *Seminarium Kondakovianum* VII, Praga, 1935, p. 241). Se presupune că în spatele acestei întrebări a țarului stă o acceptare a reprezentărilor în icoane a oamenilor care nu sunt sfinți, vii și morți. Răspunsul Sinodului este considerat necorespunzător caracterului vast al întrebărilor puse (N. Andreev, *ibidem*, nota 70). Însă reprezentarea oamenilor în sens de portret realist în această epocă nu exista încă. Indiferent dacă omul era viu sau mort, dacă era sfânt sau nu, reprezentarea lui se făcea iconografic. De aceea nici nu putea exista pentru Sinod un alt tip de reprezentare. Dar, însăși modul de formulare a întrebării nu oferă, în opinia noastră, destule temeiuri pentru a-i atribui sensul ce i se dă, pentru că ea se referă nu la modul în care trebuie înfățișați oamenii care nu sunt sfinți, ci la faptul dacă este permisă sau nu reprezentarea lor în icoane. Așa și este formulată: *Se cuvine oare să fie pictați aceștia?* De aceea ni se pare că are dreptate mai degrabă N. Pokrovsky, care consideră că această întrebare a apărut deoarece prezența și mulțimea oamenilor care nu sunt sfinți, în icoane, putea să creeze o confuzie în mintea credincioșilor și să-i scandalizeze. La aceasta trebuie adăugată și posibilitatea existenței unor critici ale acestor reprezentări din partea ereticilor.

Însă pentru noi este mult mai importantă o altă întrebare (prima din capitolul 41). Aceasta se referă la iconografia Sfintei Treimi: „în icoanele Sfintei Treimi, unii reprezintă crucea doar în nimbul personajului din mijloc, iar alții la toate trei. Iar în picturile vechi şi în cele greceşti este scris: «Sfânta Treime», dar (nimb) în formă de cruce nu există la niciunul. În prezent, Celui din mijloc I se scrie «IC XC» şi «Sfânta Treime». Cercetați canoanele dumnezeieşti şi spuneți cum să scriem acum". Şi la aceasta se dă un răspuns: „Pictorii să zugrăvească icoane după modelele cele din vechime, aşa cum zugrăveau grecii şi cum a zugrăvit Andrei Rubliov şi alți iconari vestiți, iar semnate să fie aşa: «Sfânta Treime». Iar de la voi înşivă nimic să nu schimbați"[7]. Aşa cum se poate observa din text, aici este vorba despre reprezentarea tradițional-ortodoxă a Sfintei Treimi sub forma a trei Îngeri.

Unii cercetători consideră, nu se ştie de ce, că răspunsul părinților de la Sinodul Stoglav la această întrebare nu se distinge prin destulă precizie şi claritate[8] sau că „întrebarea a rămas fără răspuns, pentru că părinții de la Sinod nu au putut să dea decât o indicație generală privind necesitatea respectării şi încadrării în limitele vechilor modele"[9], în special icoana lui Rubliov. În realitate, ținând seama de sensul întrebării, răspunsul dat a fost foarte clar şi exact şi nu lasă loc pentru o eventuală acceptare a ambelor variante indicate, ci prevede doar inscripția „Sfânta Treime", iar despre Persoanele reprezentate, spune că niciuna nu trebuie să aibă nici nimb cruciform, nici inscripția „IC XC"[10].

---

[7] Hotărârile Sinodului Stoglav, p. 168.

[8] N. Pokrovsky, *Studii ale monumentelor iconografice şi ale artei creştine*, p. 356-357.

[9] A. I. Nekrasov, *Arta figurativă veche rusească*, Moscova, 1937, p. 278.

[10] De aceeaşi părere era şi N. M. Malițki („Istoria compoziției Treimii veterotestamentare", în *Seminarium Kondakovianum* II, Praga, 1927, p. 43). Desigur, hotărârea Sinodului a contribuit la impunerea iconografiei Sfintei Treimi concepute de Andrei Rubliov, declarând-o „model canonic" (N. Malițki, *ibidem*). Însă nu există niciun temei pentru a vedea în această indicație impunerea unui şablon iconografic fix, aşa cum se înțelege câteodată.

Este adevărat, Sinodul nu a dat vreun argument teologic prescripției sale; s-a limitat doar la trimiterea pe care a făcut-o la autoritatea lui Andrei Rubliov şi la modelele folosite în vechime. Ca şi în alte cazuri, în aceasta constă slăbiciunea Sinodului celor o sută de capitole, care a avut urmări triste în iconografia rusă de mai târziu.

Revenind la aceeaşi întrebare, trebuie spus că majoritatea icoanelor Sfintei Treimi care s-au păstrat, nu au reprezentate nimburile cruciforme şi nici vreo inscripție distinctivă. Însă, atât în iconografia greacă cât şi în cea rusă dinainte de Rubliov şi mai ales de după el, îngerul din mijloc, care întotdeauna a fost înțeles ca o trimitere făcută la Cel de-al doilea Ipostas, purta o aură cruciformă cu literele ὁ ὤν[11], inscripția „IC XC" şi era reprezentat cu un rulou în mână în loc de sceptru[12]. În icoana lui Andrei Rubliov nu există niciun fel de semn distinctiv, aşa cum arată şi afirmația Sinodului celor o sută de capitole. În vremea luptei cu erezia iudaizanților, care negau dumnezeirea lui Hristos şi învățătura ortodoxă despre Sfânta Treime, prin acest

[11] În analiza hotărârii sinodale referitoare la această întrebare, N. Pokrovsky a admis o imprecizie, tâlcuind nimbul cruciform ca aparținând Dumnezeirii (*Studii ale monumentelor iconografice şi ale artei creştine*, p. 353). În realitate, crucea din nimb este caracteristică exclusiv lui Iisus Hristos, ca un indiciu al suferințelor după omenitatea, iar inscripția ὁ ὤν „Cel ce este" (ὠ - articol şi ὁ ὤν - participiul verbului „a fi") indica dumnezeirea Lui. Acest „Fiu al Omului" zugrăvit pe icoană este Acelaşi Dumnezeu care vorbea în Vechiul Testament cu Moise (*Ieşire* 3, 14). „Cu acest nume se numeşte pe Sine Însuşi când vorbeşte cu Moise pe munte: pentru că El cuprinde în Sine întreaga existență, care a început şi nu se va sfârşi, ca o mare a existenței, nedefinită şi infinită, care trece dincolo de orice imaginație despre timp şi ființă" (*Cuvântul* 38, P.G. 36. 317 B-C). Această inscripție este explicată în acelaşi sens şi de către preacuviosul Maxim Grecul în „Cuvânt despre cununa Mântuitorului", în *Izdanie Kazanskoi Duhovnoi Akademii*, 1859-1860, p. 3, 15).

[12] Exemplele cunoscute de evidențiere a îngerului din mijloc, mult mai timpurii, se află în manuscrisul *Bibliei* în limba greacă, din secolul X, aflat în Biblioteca Națională din Paris, unde El are nimbul cruciform şi, de asemenea, într-o reprezentare capadociană din secolul al XI (M. Alpatov, „La Trinite dans l'art byzantin et l'ecole de Rubliov", în *Echos d'Orient*, aprilie - iunie, 1927).

nimb cruciform erau însemnați câteodată toți Cei Trei Îngeri. Mai mult decât atât, se întâlnesc icoane, chiar dacă rar, unde nu numai deasupra Celui din mijloc, ci şi deasupra Celorlalți Îngeri este plasată inscripția „IC XC". Şi un fapt şi altul poate fi înțeles ca o dorință de a sublinia egalitatea în cinste a Celor trei. Însă şi un fapt şi altul este o denaturare a credinței ortodoxe. Deşi evidențierea Îngerului din mijloc are un temei de principiu, în multe tâlcuiri ale Sfinților Părinți, aplicarea inscripției „IC XC" în această reprezentare este incorectă, pentru că numele Dumnezeu-omului este aplicat chipului, care nu este reprezentat aici direct şi concret. „Când Cuvântul S-a făcut trup – spune Sfântul Ioan Damaschin – atunci El [...] a şi fost numit Iisus Hristos"[13]. Atunci a şi suferit. De aceea este greşit să se reprezinte Îngerul din mijloc cu nimb cruciform. Cu atât mai mult este incorect să se atribuie inscripția „IC XC" şi aura cruciformă celorlalți Îngeri. În acest caz se atribuie şi celorlalte Persoane ale Sfintei Treimi semnele Întrupării şi ale Patimilor Domnului, cărora le sunt atribuite în acest chip şi iconomia caracteristică Celei de-a Doua Persoane. Participarea tuturor persoanelor Sfintei Treimi la lucrarea mântuirii prin unitatea voinței reprezintă unul dintre adevărurile fundamentale ale credinței creştine. Însă „această unitate a naturii Dumnezeieşti şi a voinței Dumnezeu-omului cu Tatăl şi cu Duhul Sfânt exclude orice transfer al suferințelor, acceptate de El după natura şi voința omenească, în cadrul voii comune şi firii Sfintei Treimi. Nu Sfânta Treime împreună pătimeşte cu Fiul şi nici nu rabdă Dumnezeirea cea de o ființă cu Tatăl şi Duhul patimile şi moartea; ci ipostasul Fiului rabdă chinul crucii *după omenitatea Sa,* primindu-l cu voia omenească, ce singură se deosebeşte în Hristos de unica voință dumnezeiască, comună cu Tatăl şi cu Duhul"[14]. În acest chip, orice precizare sub forma inscripției sau a nimbului cruciform atribuit Celor Trei reprezintă în sine o simplă absurditate: în primul caz ar fi trei Hristoşi; în cel de-al doilea, o erezie, condamnată de către

[13] *Dogmatica,* P.G. 94, 1112.
[14] V. Lossky, *Convorbiri despre Sofia,* Paris, 1936, p. 77.

Biserică: „Căci atribuind Dumnezeirii patima, veți învăța cele ce sunt străine înțelepciunii"[15].

Într-o legătură nemijlocită cu iconografia Sfintei Treimi stă întrebarea despre „descriptibilitatea Dumnezeirii" din capitolul 43 al hotărârilor sinodale: „pentru aceasta, mare grijă şi luare aminte să aibă episcopii, în toate părțile, pentru ca toți zugravii şi ucenicii lor să picteze după vechile modele, iar după propria lor gândire şi pricepere nimic să nu adauge Dumnezeirii. Hristos Dumnezeul nostru este înfățişat cu trup, iar cu Dumnezeirea nu este arătat, aşa cum spune Sfântul Ioan Damaschin: nu descrieți Dumnezeirea, nu spuneți minciuni, orbi fiind, pentru că este nevăzută, este cu neputință a o vedea. Chipul trupului zugrăvindu-l însă, mă închin şi cred şi slăvesc pe Fecioara care a născut pe Domnul"[16]. Textul nu se distinge prin destulă claritate. După sensul direct pe care îl prezintă, el lasă impresia că se referă la dumnezeirea lui Hristos. Însă Hristos este descris după umanitate. Iar dumnezeirea Lui indescriptibilă, nimeni nu a încercat vreodată să o descrie. La începutul disputei despre icoane, numai iconomahii îi învinuiau pe ortodocşi de încercarea de a înfățişa Dumnezeirea, adică natura dumnezeiască. În gândirea ortodoxă însă, întrebarea despre descriptibilitatea

[15] Canonul glasului al 7-lea, cântarea a 9-a.

[16] Hotărârile Sinodului Stoglav, p. 212. Literalmente, un astfel de text nu există la Sfântul Ioan Damaschin. Însă aşa cum este cunoscut, Sinodul celor o sută de capitole a apelat destul de liber la izvoare. Mitropolitul Filaret al Moscovei se îndoia de faptul că „merită a fi numit Sinod al Bisericii acest Sinod, care în argumentarea opiniilor sale foloseşte minciuna, atribuind Sfinților Părinți sau Apostolilor învățături şi canoane absolut inexistente" (vezi *Socinenia*, 1834-1835, t. II, p. 180-205. Citat din V. Nikonikov, „Stoglavâi Sobor 1551", în *Jurnal Moskovskoi Patriarhii*, 1959, nr. 9, p. 46). Prima frază a citatului reprezintă, după cum se vede, o redare împrumutată din al II-lea şi al III-lea *Tratat despre icoane*: „Dacă însă cineva va îndrăzni să zugrăvească chipul Dumnezeirii imateriale, necorporale, nevăzute, fără de formă şi culoare, atunci noi o respingem, ca fiind falsă" (II, 11 şi III, 9). Restul citatului este preluat din *Scrisoarea* lui Constantin Kabalin atribuită Sfântului Ioan Damaschin (Vezi G. Ostrogorsky, „Hotărârile Sinodului Stoglav privitoare la pictarea imaginilor şi principiile iconografiei bizantine", în *Orient et Byzance, premier recueil à la mémoire de Th. Ouspensky*, Paris, 1930, p. 402).

sau indescriptibilitatea Dumnezeirii nu a fost pusă niciodată, ca una ce nu are sens. Acum însă, un sinod ortodox îi învinuieşte cu tărie pe nişte iconografi ortodocşi de încercarea de a descrie sau a zugrăvi Dumnezeirea după propria lor cugetare. În acest chip putem înțelege mai degrabă că aici se are în vedere o altă reprezentare a Dumnezeirii, pe lângă cea a Fiului întrupat. Într-adevăr, este cunoscut faptul că în timpul Sinodului celor o sută de capitole, existau deja trei tipuri de imagini ale Sfintei Treimi: Treimea veterotestamentară tradițională, apoi aşa numita „Otecestvo" – („Paternitate"[17]): chipul lui Dumnezeu Tatăl, avându-L în sânul Său pe Fiul, iar Duhul Sfânt este reprezentat în chip de porumbel – şi Treimea neotestamentară: Tatăl şi Fiul şezând pe tronuri, cu Duhul Sfânt zugrăvit între Ei. Însă întrebarea despre conținutul acestor două teme iconografice nu s-a pus direct la Sinod. Anumiți savanți văd în imprecizia hotărârii sinodale o „trecere sub tăcere a iconografiei exacte a Treimii"[18]. Însă, aşa după cum am văzut când s-a discutat despre iconografia Sfintei Treimi veterotestamentare, în legătură cu care s-a şi pus întrebarea, răspunsul a fost clar. Astfel, un subiect iconografic pe care Sinodul îl considera greu de analizat, „s-a trecut sub tăcere", căzându-se din istorismul evanghelic care este fundamental pentru teologia ortodoxă. Din compararea indicațiilor privind Treimea veterotestamentară cu contextul capitolului 43, G. Ostrogorsky ajunge la concluzia că Sinodul încearcă să limiteze numărul reprezentărilor Sfintei Treimi la acest singur model iconografic şi, în acest chip, „să taie calea oricărei încercări de a-L picta pe Dumnezeu Tatăl, aşa cum se obişnuia atunci în Apus"[19]. Într-adevăr, textul citat şi, de asemenea, îndemnul adresat iconografilor la începutul capitolului 43 – „grijă mare să aibă la zugrăvirea chipului trupesc al Domnului şi Dumnezeului

[17] În limba rusă modernă „otecestvo" înseamnă „patrie".

[18] N. K. Goleizovsky, „Scrisoare către un iconar şi ecourile isihasmului în arta rusească în străinătate în secolele XV-XVII", în *Vizantiiskii vremennik* XXVI, Moscova, 1965, p. 220.

[19] G. Ostrogorsky, *Hotărârile Sinodului Stoglav privitoare la pictarea imaginilor şi principiile iconografiei bizantine*, p. 402.

şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos" – şi indicaţia referitoare la Treimea veterotestamentară, în capitolul 41, ne permit să considerăm că întrebarea despre „descrierea Dumnezeirii" se referă chiar la reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl, ceea ce va provoca, doi ani mai târziu, dispute aprinse ce continuă până astăzi. Trebuie amintit faptul că reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl, atât în frescă cât şi în icoane („Otecestvo"), în vremea acestui sinod a fost, după cum se vede, un fapt încă neobişnuit. În plus, lucrul cel mai important, această imagine a avut, aşa cum vom vedea mai târziu din analiza ei, un sens echivoc în decursul timpului; nu s-a distins prin claritate şi a cauzat tâlcuiri diverse[20].

Însă, în ce priveşte reprezentarea aşa numitei „Treimi neotestamentare", primul exemplu al acesteia cunoscut în Rusia îl vedem în icoana cvadripartită din catedrala *Bunei Vestiri* (fig. 7). A fost pictată după incendiu de către zugravii din Pskov, la cererea celui mai apropiat colaborator al mitropolitului Macarie, protopopul Silvestru. Imaginea aceasta nu a putut rămâne

[20] Analizând răspunsul dat de Sinod la întrebarea despre descriptibilitatea Dumnezeirii, N. K. Goleizovsky vede influenţa textelor din al 2-lea şi al 3-lea Cuvânt al *Scrisorii către un iconar*, care se referă la icoana Sfintei Treimi şi care îndreptăţesc, după părerea lui, „orice reprezentare a Dumnezeirii" (*„Scrisoare către un iconar" şi ecourile isihasmului în arta rusească în străinătate în secolele XV-XVII*, p. 228). Dacă din textul celui de-al 3-lea Cuvânt putem trage, într-adevăr, o asemenea concluzie, din al 2-lea Cuvânt o astfel de concluzie nu se poate trage nicidecum. Aşa cum am văzut în capitolul precedent, aici se delimitează, în mod explicit, viziunile prorocilor şi manifestările sensibile, dar în cuvântul al 3-lea totul este amestecat. În ultimul se spune că „Dumnezeu nu poate fi văzut aşa cum este, ci aşa cum S-a arătat", adică absolut diferit (Vezi N. A. Kozakov, I. S. Lurie, *Mişcări eretice antifeudale din Rusia, secolul XIV - începutul secolului XVI*, Moscova, 1955, p. 372). O astfel de tâlcuire poate să îndreptăţească, într-adevăr, orice reprezentare a Dumnezeirii. Mai trebuie încă spus că, deşi textele celui de-al 2-lea şi al 3-lea Cuvânt coincid în unele locuri, între ele există şi o diferenţă foarte clară nu numai în ce priveşte conţinutul, ci şi în maniera expunerii. Într-unul, conţinutul este expus succint şi exact, în altul, prolix şi cu patos. În al doilea caz, autorul încearcă să facă textul mult mai somptuos, iar ideea principală să fie prezentată într-un mod mai sentimental, dar prin aceasta gândul îşi pierde precizia şi claritatea. Acest fapt ne determină să presupunem că cele două texte aparţin unor autori diferiţi.

neobservată, cu atât mai mult cu cât la subiectul inclus în acea icoană („Veniți, popoare...") făcea trimitere țarul când a pus întrebarea despre reprezentarea în icoane a oamenilor care nu sunt sfinți.

Trebuie să considerăm că „trecând sub tăcere" alte reprezentări ale Sfintei Treimi decât cea veterotestamentară, Sinodul avea anumite motive. Întâi de toate, este posibil ca nici părinții ce au luat parte la Sinod, nici mitropolitul Macarie însuşi să nu fi avut idei prea clare despre reprezentarea lui Dumnezeu. Însă în acest caz nu se poate înțelege de ce deodată, după doi ani, Macarie va apăra ferm, cu îndărătnicie, reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl, împotriva obiecțiilor aduse de Viscovatâi. Este posibil, desigur, ca poziția lui în această chestiune să se fi schimbat. Pe de altă parte, potrivit opiniilor unor învățați, între Sinod şi mitropolit nu a existat întotdeauna un consens al opiniilor[21]. Este posibil să nu fi existat consens nici în această problemă. De aceea se impune următoarea ipoteză: oare nu aici se află cauza neclarității hotărârilor Sinodului, în faptul că părinții nu s-au putut hotărî nici să accepte poziția mitropolitului, nici să-l contrazică direct, ci s-au limitat doar la aluzii? În afară de aceasta, hotărârile Sinodului au putut fi influențate şi de textul celui de-al treilea tratat al *Scrisorii către un iconograf*, unde, spre deosebire de tratatul al doilea, se manifestă în mod vădit o neclaritate referitoare la viziunile prorocilor şi arătările sensibile din Vechiul Testament. În orice caz, neclaritatea caracteristică a acestui text putea introduce o incertitudine în argumentarea Sinodului care, în mod vădit, evită să rostească numele imaginii în discuție, ca şi cum nici lor nu le-ar fi fost clar acest fapt.

În acelaşi capitol 43 al hotărârii sinodale, sunt cuprinse chestiuni legate de fundamentele zugrăvirii icoanelor şi despre iconografi. Aici, partea principală pare să fie diluată într-un

---

[21] De exemplu, I. N. Jdanov considera că Macarie nu a avut o prea mare influență asupra hotărârilor Sinodului. Vezi N. Andreev, *Mitropolitul Macarie ca reprezentant al artei religioase*, p. 239 şi nota de subsol 59; G. Ostrogorsky, *Hotărârile Sinodului Stoglav privitoare la pictarea imaginilor şi principiile iconografiei bizantine*, p. 402.

anume fel prin considerații de ordin secundar: de morală, de supraveghere a iconografilor, despre relațiile dintre meșteri și ucenicii lor ș. a.

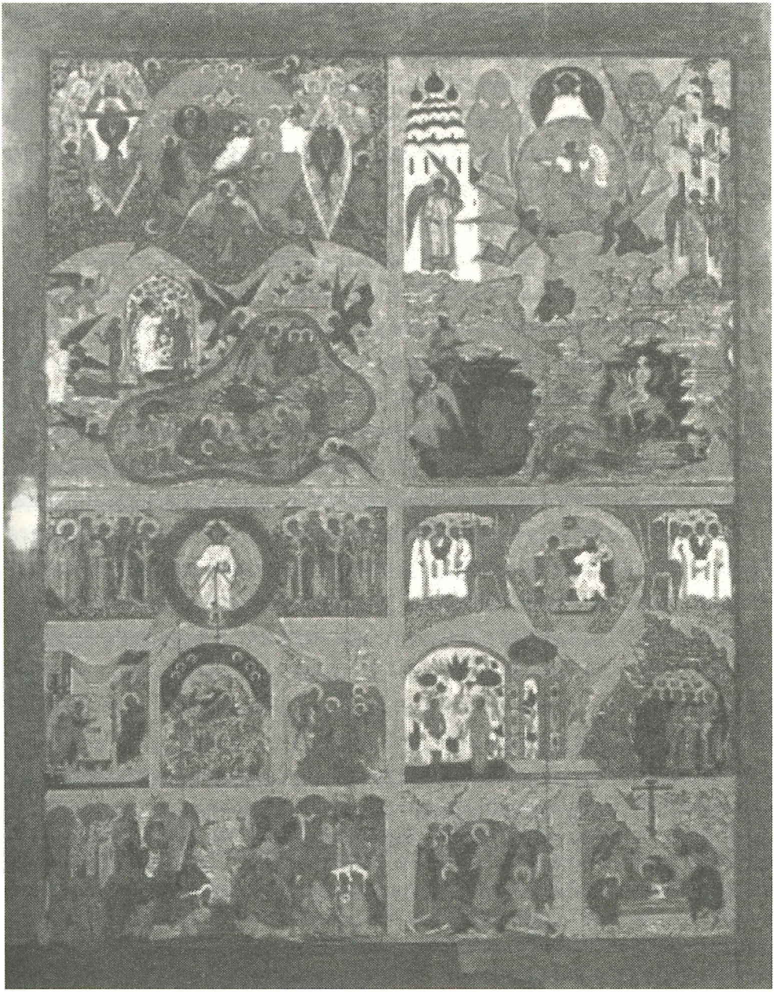

Fig. 7. *Icoană cvadripartită din catedrala Bunei Vestiri, Moscova*

Sinodul cere ca icoanele să fie pictate după vechile modele[22], „după chip şi asemănare, după fiinţă, privind modelele vechilor iconografi şi ghidându-se după modelele cele bune". Această cerinţă se repetă de mai multe ori şi în diferite contexte. Icoana nouă trebuie să arate prototipul, adică pe acela sau pe aceea care este reprezentată (a fi „după chip"), asemănarea trăsăturilor (a fi „după asemănare") şi, în sfârşit, a fi „după fiinţă", adică o icoană ortodoxă trebuie să corespundă Tradiţiei, canonului stabilit de către Biserică[23]. Cerinţe precum acelea de a urma vechilor zugravi şi după „propria cugetare nimic să nu se schimbe", sau „Dumnezeirea să nu fie descrisă de părerile şi presupunerile proprii" sunt considerate de obicei în istoria artelor ca încercări ale Sinodului de a limita iniţiativa creatoare a artistului, sau chiar ca cerinţă de a copia exact modelele puse înainte. Mai mult decât atât, unul dintre autori scrie: „La Sinodul din anul 1551, numit Stoglav, a fost emisă hotărârea de a se introduce manuale de iconografie – modele sau şabloane pentru reprezentarea sfinţilor şi a compoziţiilor întregi", cu ajutorul cărora, zice el, „Biserica a încercat să supună arta anumitor reguli şi canoane"[24]. Într-adevăr, după Sinodul Stoglav manualele de iconografie cunosc o largă utilizare. Însă „adaptate la învăţătura *Proloagelor* sau a scurtei colecţii de vieţi ale sfinţilor după lunile anului, *sbornicele* (colecţiile mai mari) au apărut doar la sfârşitul secolului XVI şi niciodată nu au fost editate şi aprobate în mod

---

[22] P. 207, 208, 210 şi 212.

[23] În legătură cu vechile modele, Sinodul cere în capitolul 27 o raportare atentă faţă de vechile icoane, păstrarea şi restaurarea lor.

[24] N. E. Mneva, *Istoria Rusiei moscovite*, Moscova, 1965, p. 115. Întâi de toate, printre hotărârile sinodale editate în 1890, nu găsim o astfel de decizie. Aceasta nu există nici în traducerea franceză a lui Dushen, care s-a folosit de mai multe ediţii (vezi E. Duchesne, *Le Stoglav ou les cent chapitres*, Paris, 1920). În afară de aceasta, „propria cugetare" şi „presupunerea", despre care vorbeşte Sinodul, constă nu în oprirea copierii, ci în fundamentele didactice ale icoanei ortodoxe şi se referă, aşa cum am văzut, doar la anumite teme iconografice şi chiar la detaliile denaturării iconografiei Treimii şi ale „reprezentării Dumnezeirii".

legal, autorizat"[25]. Cuprinsul acestor manuale a fost alcătuit nu de către o anumită autoritate bisericească, ci chiar de către iconografi. Ele sunt nişte colecţii de desene, modele schematice, slujind ca documentaţie folosită de către iconografi în diferite epoci. Aceste schiţe nu au nicio legătură cu caracterul artistic al creaţiei lor[26]. Ele au un rol pur documentar. Unei persoane fără prejudecăţi, care cunoaşte conţinutul acestora, îi este clar locul pe care îl au în procesul creaţiei artistice; ele nu prescriu nimic, ci dau doar exemple şi modele, adică o caracteristică schematică a sfântului sau a evenimentului reprezentat şi prin aceasta facilitează lucrarea artistului, ferindu-l de o eroare istorică pe care o poate face referitor la o persoană sau alta şi, în final, de îndepărtarea de memoria şi Tradiţia Bisericii.

La întrebarea despre corelaţia dintre reguli şi creaţiile artistice vom reveni mai târziu. Aici este destul a spune că nici manualele, nici modelele străvechi, propuse spre a le urma, nu pot limita în vreun fel libertatea creativă a artistului[27]. Cerinţa de a urma vechilor modele este absolut normală şi corespunde pe deplin fundamentelor artei eclesiale. Ea a existat întotdeauna în Biserică. „Iconografii zugrăvesc icoane nu după modelele cele rele, ci după cele frumoase şi care se disting prin vechime", – scria Sfântul Teodor Studitul încă în secolul IX[28]. „A zugrăvi după vechile modele" nu înseamnă literalmente a le repeta. Această cerinţă formulată de Sinod şi adresată artistului nu este o piedică pentru activitatea lui creativă, chiar dacă este exprimată într-o formă mult mai categorică, aşa cum vedem, de exemplu, în *Pidalion*. După cum este cunoscut, Sinodul s-a folosit pe larg de această carte în timpul analizării diverselor întrebări, inclusiv în hotărârea despre iconografie şi despre iconografi. În orice caz, în *Pidalion* găsim o asemănare atât de evidentă cu hotărârile

[25] A. N. Necrasov, *Arta figurativă rusă străveche*, Moscova, 1937, p. 316 (în ruseşte).

[26] A. Grabar, *Byzance*, Paris, 1963, p. 54.

[27] Cu toate acestea, trebuie spus că niciun manual nu poate să-l ferească pe artist de greşeli, dacă prin creaţia lui se îndepărtează de Tradiţia bisericească.

[28] *Către monahi*, T. II, p. 358; P. G. 99, 1176.

Sinodului, încât nu se poate să nu recunoaştem aici o anumită influenţă directă: „Iconograful să fie înţelept şi să picteze după asemănarea vechilor modele şi a primilor meşteri, bărbaţi înţelepţiţi de Dumnezeu [...], iar de la sine să nu adauge nicio iotă, chiar dacă şi acestea li se pare că le înţeleg, ci afară de Tradiţia Sfinţilor Părinţi să nu îndrăznească [să adauge ceva]"[29]. Cerinţa din *Pidalion* de a nu adăuga „nicio iotă" şi cea a Sinodului: „din propria cugetare nimic să nu schimbaţi" – sunt în esenţă una şi aceeaşi. Nu creativitatea se limitează prin aceasta, ci abaterea de la „Tradiţia Sfinţilor Părinţi", adică de la învăţătura ortodoxă, chiar dacă această abatere pare urmarea cunoştinţelor multe ale artistului. Arta eclesială s-a supus „pravilelor şi canoanelor" bisericeşti (mai precis, a fost călăuzită prin ele) în decursul întregii sale existenţe şi, aşa cum arată cu destulă evidenţă şi claritate arta însăşi, nu a suferit deloc din cauza aceasta[30].

În afară de problemele concrete şi de principiile iconografiei, dispoziţiile Sinodului îşi propun să ridice nivelul calitativ al iconografiei şi al moralităţii iconografilor. Acestor două scopuri le este dedicat întreg capitolul 43, intrând uneori în cele mai diverse amănunte ale vieţii şi relaţiilor dintre oameni. Aici Sinodul, contrar atitudinii faţă de problemele principale, se pronunţă mult mai concret şi mai detaliat.

Este evident că în acest timp, în special în oraşele şi satele îndepărtate de centru, activitatea meşterilor a sporit considerabil. „Iar acelora care – spune Sinodul – zugrăvesc icoane fără să fi

[29] Capitolul din *Pidalion* care cuprinde textul de faţă reprezintă o analogie absolută cu hotărârea Sinodului Stoglav despre iconografi (nivelul lor moral ş. a.). Acel text din *Pidalion* pe care îl folosea Sinodul era în manuscris, alcătuit de către mitropolitul Macarie chiar înaintea Sinodului. Capitolele care se referă la icoane şi iconografi nu au intrat în ediţia tipărită a *Pidalion*-ului, ci sunt prezentate în *Manualul iconografic* al lui Bolişiakov, tipărit sub îndrumarea lui Uspensky la Moscova, în 1909.

[30] Trebuie spus că cercetătorii moderni şi-au creat o părere cât se poate de originală despre canon, care nu corespunde nici sensului, nici scopului acestuia. Întrucât ei se ciocnesc inevitabil şi permanent de fapte ce contrazic noţiunile lor, aceste incompatibilităţi le numesc „abateri" („împotriva canonului"), în sensul de acţiuni contrare, prin care se „frânează rolul Bisericii" ş. a.

învățat, la întâmplare, fără pricepere şi nu după model [...] se cuvine să le prescriem să învețe de la meşteri. Şi cel care, prin harul lui Dumnezeu, va începe să picteze după chip şi asemănare, acela să picteze, iar căruia nu-i va da Dumnezeu acest dar, acela să înceteze a mai face acea lucrare, pentru ca numele lui Dumnezeu să nu fie hulit din pricina unor astfel de picturi"[31].

Ținând seama de situația generală în care se afla arta eclesială la mijlocul secolului XVI, Sinodul „celor o sută de capitole" încearcă să o supună înaltei supravegheri eclesiale. „Şi aşa arhiepiscopul împreună cu episcopul s-au dus prin toate cetățile şi oraşele şi mănăstirile ca să-i cerceteze pe meşterii de icoane şi toate lucrările acestora să le vadă [...]. Iar Arhiepiscopul şi episcopii îi supraveghează pe acei zugravi cărora li s-a poruncit [să supravegheze pe alții] şi vor păzi această lucrare cu multă atenție"[32].

Sinodul hotărăşte să fie supravegheată nu doar calitatea iconografiei, ci şi comportamentul moral al iconografilor, iar episcopilor li s-a pus în vedere să le interzică a mai picta icoane acelor meşteri şi ucenici care vor începe „să trăiască nu după testamentul canoanelor, în beție [...] şi în orice altă necinste"[33]. Controlul stabilit de acest Sinod în pictarea icoanelor este apreciat diferit. G. Ostrogorsky, N. Pokrovsky şi mulți alții consideră măsura oportună şi normală, încât clericii sunt mult mai capabili, dacă nu să prețuiască vrednicia artistică a icoanei, atunci, în orice caz, să stabilească ortodoxia sau neortodoxia ei, adică corespondența sau necorespondența ei cu Tradiția Bisericii[34].

---

[31] P.. 210.

[32] P. 211.

[33] P. 210. În acelaşi timp, Sinodul acordă multă cinstire iconografilor care se mențin la înălțimea cerințelor: „iar arhiepiscopii şi episcopii [...] îi vor înconjura cu multă atenție pe astfel de iconografi şi îi vor cinsti în mod deosebit. Iar marilor dregători şi oamenilor simpli le-a cerut să-i aibă pe acei zugravi de icoane în toată cinstea pentru acea lucrare iconografică a lor" (p. 211).

[34] G. Ostrogorsky, *Hotărârile Sinodului Stoglav privitoare la pictarea imaginilor şi principiile iconografiei bizantine*, p. 407; N. Pokrovsky, *Studii ale monumentelor iconografice şi ale artei creştine*, p. 350.

N. Kondakov are un punct de vedere opus: „Întrucât din această cenzură spirituală nu a rezultat nimic [...], spune el, despre aceasta nu avea rost nici atunci şi nici acum să se mai discute pentru că, aşa cum le era cunoscut tuturor, episcopii nu puteau nici să realizeze controlul iconografic, nici să-i învețe ceva pe iconografi"[35]. Şi într-adevăr, nici după Sinod şi nici mai târziu situația nu s-a schimbat deloc. În secolele XVII şi XVIII, o serie de autori descriu situația cu aceleaşi cuvinte cu care a făcut-o şi Sinodul, exprimând aceleaşi nevoi[36].

Într-adevăr, în hotărârile Sinodului „nu se mai poate observa raportarea iconografilor la munca lor ca la o rugăciune a minții, care era caracteristică *Scrisorii*"[37]. Nu se vede nici acea înțelegere a icoanei pe care o avea autorul *Scrisorii*. Ultimul se adresează oamenilor care au acelaşi cuget cu el în practica spirituală a isihasmului şi, mai pe larg, tuturor cărora le-a slujit drept pildă [...]. Sinodul însă se adresează mulțimii iconografilor din acea vreme şi ucenicilor acestora, dându-le doar o culegere minimală de reguli morale de viață şi stabilind un control asupra respectării lor şi asupra producției de icoane. Aşa cum am văzut, ceea ce se afla în centrul teologiei bizantine şi-a aflat în Rusia, în perioada precedentă, o încorporare deplină în viață şi în artă: de aceea teologia în Rusia se exprimă mai mult prin imagine decât prin cuvânt, într-un mod, cum s-ar spune, existențial. Acum, prefacerea practică a teologiei în viață începe să se diminueze: acea aşezare duhovnicească în conceperea şi crearea icoanei, caracteristică *Scrisorii către un iconar*, lipseşte cu totul

---

35 *Icoana rusească*, partea I, Praga, 1931, p. 44.

36 I. Vladimirov, Simeon Polotky şi țarul Alexei Mihailovici. În timpul țarului Petru I, scriitorul şi publicistul rus I. T. Posoşkov scria: „Iar bărbaților de la sate şi celor analfabeți cu mare poruncă se cuvine a le interzice ca de acum nu numai cei de la sat, ci şi cei de la oraş, care nu au o autorizație scrisă, să zugrăvească icoane". Evidențiind nivelul foarte scăzut al zugrăvirii de icoane, el concluzionează: „Şi pentru aceasta, mai mult decât în domeniul altor arte, se cuvine să avem asupra lor supraveghere riguroasă" (*Cartea despre sărăcie şi bogăție*, Moscova, 1951, p. 146).

37 N. K. Goleizovsky, *„Scrisoare către un iconar" şi ecourile isihasmului în arta rusească în străinătate în secolele XV-XVII*, p. 225.

în analizele Sinodului. Teoretic, el prezintă cerințele corecte – „de a urma vechilor iconografi", adică de a urma Tradiției. Însă această cerință, lipsită de temeiul ei vital (rugăciunea minții), se transformă într-o prescriere şi un control exterior.

Se poate spune că Sinodul Stoglav se caracterizează nu prin ceea ce este, ci prin ceea ce-i lipseşte, prin abaterea de la esențial. Chiar dacă la acest Sinod s-a observat prezența unui devotament cel puțin teoretic față de cerințele gândirii teologice ortodoxe referitoare la icoană, hotărârile lui pe teme iconografice particulare sau în probleme de principiu (precum creația, morala ş. a.) sunt lipsite de ceea ce este esențial, adică de baza lor teologică. În principiu, trimiterea la Tradiție sub forma modelelor existente ale „iconarilor vestiți" apare firească din punct de vedere eclesial (trimiterile la maeştrii din vechime au avut întotdeauna o mare autoritate); dar modul de a înțelege acest principiu şi lipsa oricărei critici la adresa modelelor existente au dus Sinodul la promovarea unui conservatorism pasiv, în locul creației în cadrul Tradiției[38]. Pe de o parte, el a manifestat stăruința sănătoasă de a reprima jocul fanteziei (pe care a numit-o „născocire", „propria cugetare"); pe de altă parte, Sinodul fie nu a observat, fie nu a vrut să observe existența fanteziei în cadrul noilor compoziții. De aici a rezultat contradicția dintre hotărârile teoretice ale Sinodului şi poziția lui practică față de icoanele existente. O serie întreagă de compoziții realizate în acest timp, care se aflau în fața membrilor Sinodului, sunt, aşa cum vom vedea, fanteziile meşterilor ruşi, fundamentate nu numai pe modelele bizantine, ci şi pe împrumuturile directe din romano-catolicism. Sinodul a acceptat pasiv acele abateri de la învățătura ortodoxă, pe care chiar el, potrivit scopului său, ar fi trebuit să le îndrepte şi, prin aceasta, a oferit posibilitatea continuării acestor abateri, ceea ce înseamnă că a întărit „obiceiurile rele".

---

[38] Astfel de măsuri au fost luate de Sinodul celor o sută de capitole şi în domeniul cântării bisericeşti. Aici, ca şi în alte domenii ale vieții bisericeşti, Sinodul face trimitere, în aceleaşi formule, la practica existentă, fapt prin care întăreşte denaturările sau abaterile din acea vreme (vezi N. D. Uspensky, *Arta cântecului vechi rusesc*, Moscova, 1965, p. 204, în ruseşte).

Sinodul celor o sută de capitole s-a vădit a fi un fenomen caracteristic al epocii de tranziție şi a avut urmări importante pentru calea pe care a pornit arta eclesială (nu numai în Rusia, ci în Biserica Ortodoxă, în general): el reflectă neputința teologică a epocii, în care criteriul de autenticitate este înlocuit prin conservatorism, iar tradiția vie, creatoare, prin reguli exterioare. Inovațiile, acceptate pasiv de Sinod, se răspândesc, provocând opoziția celor care înțelegeau icoana ortodoxă în mod tradițional. În a doua jumătate a secolului XVI apar disputele legate de conținutul şi de orientarea artei eclesiale; conținutul ideologic al acestor dispute, aşa cum vom vedea, este reprezentativ pentru modificările care sunt în curs de realizare.

SINODUL DIN 1553-1554. PROCESUL DIACULUI VISKOVATÂI[39]

Doi ani mai târziu, după Sinodul celor o sută de capitole, diacul Viskovatâi îşi scrie lucrarea care a slujit ca obiect al judecăților sinodale cunoscute în istorie sub denumirea de *Ancheta sau lista rândurilor hulitoare de Dumnezeu şi despre îndoiala diacului Ivan Mihailov, fiul lui Viskovatâi, în ce priveşte sfintele icoane,* din vara anului 1553[40].

[39] Editat de către O. Bodiansky în *Lecturile Societății imperiale de istorie şi antichități ruse de la Universitatea din Moscova,* cartea a II-a, 1858, aprilie–iunie, din manuscrisul mănăstirii Volokolamsk. Legat de această întrebare, cea mai consistentă, detaliată şi prețioasă este lucrarea lui N. Andreev, „Despre procesul diacului Viscovatâi", în *Seminarium Kondakovianum* V, Praga, 1932), care oferă un material bogat. Vezi de asemenea „Mitropolitul Macarie ca reprezentant al artei religioase" în *Seminarium Kondakovianum* VII, Praga, 1936). Uneori, cercetarea procesului lui Viskovatâi este atribuită Sinodului Stoglav (de către I. Grabar, Schweinfurt, Alpatov şi Brunov), ceea ce este incorect. Această greşeală are loc, aşa cum a arătat N. Andreev, din cauza enumerării incorecte a anilor. Sinodul care a cercetat această lucrare datează de la sfârşitul anului 1553 şi începutul anului 1554.

[40] Un om de origine modestă, care a ajuns în treapta de înalt funcționar de stat să conducă politica externă, Viskovatâi a fost un adevărat talent înnăscut. „Asemenea lui nu existau în acel timp în Moskova". „Inteligența şi cunoştințele sale despre artă îi uimeau pe delegații străini", spune Riussov, autorul *Cronicii de Livonsk* (N. Andreev, *Despre procesul diacului Viscovatâi*, p. 217).

Cauza intervenției lui Viskovatâi şi a disputei lui cu mitropolitul Macarie vizează icoanele noi, zugrăvite de meşterii din Pskov (după incendiul de la Moscova din anul 1547) pentru biserica *Bunei Vestiri* şi, de asemenea, pictura murală din palatul țarului.

„În vara anului 7062 (1552), luna octombrie, în ziua de 25, a avut loc o discuție a Împăratului şi Marelui Stăpân, Ivan Vasilievici, împăratul a toată Rusia, cu părintele său Macarie, mitropolitul a toată Rusia, şi cu arhiepiscopii, episcopii şi boierii, cu întreg sfântul sinod [...]. Şi mitropolitul a spus: «Împărate, aici la Moscova, în cetatea domniei tale, potrivit orânduirii sinodale (Stoglav – L. U.), trebuie să se pună asupra tuturor iconografilor patru supraveghetori ca să supravegheze pe cei ce zugrăvesc icoane, ca să zugrăvească după chip şi după asemănare [...]». Atunci a vorbit diacul Ivan Mihailov: «Nu se cuvine ca Dumnezeirea Cea nevăzută şi pe cele fără de trup a le închipui, aşa cum vedem azi înfățişându-se pe icoana *Cred întru Unul Dumnezeu* [...]». Şi mitropolitul i-a zis: «Dar cum să se zugrăvească?» Şi Ivan i-a spus: «Să se scrie pe acea icoană cuvintele: *Cred întru Unul Dumnezeu, Tatăl Atotțiitorul, Făcătorul cerului şi al pământului, al tuturor văzutelor şi nevăzutelor* şi de acum să se zugrăvească şi să se reprezinte după vederea trupească, prin zugrăvirea icoanei». Mitropolitul a răspuns la acestea cu asprime: «Vorbeşti, dar nu ştii prea multe despre sfintele icoane. Acest raționament este greşeala ereticilor galateni, care nu permit ca cele nevăzute şi fără de trup pe pământ să fie reprezentate prin trup»; şi în continuare: «Nu se cuvine vouă să-L ispitiți pe Dumnezeu şi lucrurile dumnezeieşti [...]. Ar trebui să te ocupi de lucrurile tale care ți-au fost încredințate [...]»[41]. Fără a lua în seamă răspunsul mitropolitului, Viscovatâi nu s-a liniştit, iar în noiembrie i-a adus un manuscris: *Gânduri şi opinii privind sfintele icoane*, cerând să fie cercetat de Sinodul care a fost întrunit în acel timp la Moscova, în legătură cu erezia lui Başkin"[42].

---

[41] P. 1 şi 2.

[42] Sinodul „nu a fost convocat în legătură cu ancheta lui Viskovatâi", aşa cum considera N. Pokrovsky (*Studii ale monumentelor iconografice şi ale artei creştine*, p. 335. Şi N. E. Mneva, *Arta Rusiei moscovite*, Moscova,

Viskovatâi a argumentat cauza intervenției sale în felul următor: „toată râvna mea se referă la faptul că au fost înlăturate icoanele Domnului Dumnezeului şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos şi ale Preacuratei Sale Maici, şi chipurile sfinților celor ce I-au bineplăcut, iar în locul acestora au pus teoriile lor, prin care tâlcuiesc parabole şi mi se pare, Împărate, că după mintea lor, nu după dumnezeiasca Scriptură"[43]. La sfârşitul exprimării îndoielilor sale, Viskovatâi concluzionează cu un cuvânt adresat mitropolitului, cerându-i călăuzirea pastorală: „Şi ție, Stăpâne, îți fac plecăciune, cercetează toate îndoielile mele şi învață-mă ce nu este după Dumnezeu"[44].

Icoanele, care cuprindeau subiectele ce l-au tulburat pe Viscovatâi şi i-au provocat protestul, reprezentau o serie de compoziții simbolice noi, având ca subiecte: *Simbolul Credinței, Treimea şi lucrările Sale, Sfatul cel veşnic,* la care s-a adăugat icoana cvadripartită din biserica „Bunei Vestiri", care se află până astăzi în acelaşi loc şi cuprinde următoarele teme: *Odihna lui Dumnezeu în ziua a şaptea, Unule Născut Fiule şi Cuvântul lui Dumnezeu, Veniți, popoare, să ne închinăm Dumnezeirii Celei în Trei Ipostasuri* şi *În mormânt cu trupul.* Viskovatâi a numit anumite teme cuprinse în aceste icoane drept „invenții", pe altele „filozofări latine". Este vorba despre reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl, apoi Hristos „cu chipul lui David", Hristos tânăr în platoşă, sau gol, acoperit de aripile heruvimilor şi, de asemenea, Duhul Sfânt „singur, în chipul unei păsări necunoscute" şi alte. Sunt subiectele pe care Sinodul Stoglav le-a evitat, fie folosind expresii imprecise, fie trecându-le pur şi simplu sub tăcere.

1965, p. 116). Vezi de asemenea I. A. Lebedeva, *Arta rusă veche din secolele X-XVII*, Moscova, 1962, p. 186.

[43] P. 11.

[44] P. 12. Când Viskovatâi şi-a prezentat manuscrisul „şi a făcut plecăciune în fața mitropolitului, ca să verifice acela manuscrisul lui după dumnezeiasca Scriptură, împreună cu întreg Sfântul Sinod", Macarie a trimis manuscrisul împăratului a toată Rusia, întrebând „ce îi porunceşte țarul să facă". Țarul a trimis manuscrisul înapoi mitropolitului şi a poruncit să se cerceteze în Sinod, şi a cerut să i se comunice rezultatul lucrărilor sinodale (p. 2-3).

În manuscrisul său, Viskovatâi îşi fundamentează şi îşi dezvoltă punctul de vedere asupra iconografiei care l-a tulburat. „Şi ca urmare a acestui manuscris, mitropolitul i-a răspuns la Sinod"[45].

Majoritatea subiectelor care au constituit cauza disputei şi-au pierdut actualitatea în vremea noastră, iar în practica eclesială contemporană nu se mai întâlnesc. Însă ele sunt reprezentative pentru mutația care a avut loc în arta eclesială rusă şi de care nu s-a scăpat nici acum.

Disputa a început de la una dintre cele mai importante afirmații ale lui Viscovatâi: „Nu se cuvine să fie reprezentată Dumnezeirea cea nevăzută"; niciodată nu s-a pretins aceasta icoanei şi niciodată până acum nu s-a urmărit un astfel de scop. Acum însă, iconografii au început să zugrăvească în icoana *Simbolului Credinței* chipul Dumnezeului Cel nevăzut, după vedenia proorocului Daniel[46], ca expresie a primei părți din *Crez* referitoare la Dumnezeu Tatăl, precum şi în alte compoziții.

Aşa cum am văzut, întrebarea despre reprezentarea Dumnezeirii nevăzute a fost ridicată la Sinodul Stoglav, chiar dacă într-o formă destul de neclară. Sinodul s-a pronunțat împotriva iconografilor care, pe lângă reprezentarea lui Hristos Dumnezeu, pictează Dumnezeirea după „imaginația lor". Dacă, pe baza capitolului 43 al hotărârilor acestui Sinod, se poate presupune, aşa cum a făcut Ostrogorsky, că textul acesta este îndreptat împotriva reprezentării lui Dumnezeu Tatăl, atunci aici nu pot exista niciun fel de îndoieli: ceea ce la Sinod a rămas neexplicat şi neclar, sau ocolit prin tăcere, acum se clarifică şi se formulează. Mitropolitul şi Sinodul încep să apere reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl şi, de asemenea, subiectele care reprezintă

---

[45] P.. 3.

[46] „Am privit vedenia de noapte, şi iată pe norii cerului venea cineva ca Fiul Omului şi El a înaintat până la Cel Vechi de zile, şi a fost dus în fața Lui" (*Daniel* 7, 13). „Am privit până când au fost aşezate scaune, şi S-a aşezat Cel Vechi de zile; îmbrăcămintea Lui era albă ca zăpada, iar părul capului curat ca lâna; tronul Său, flăcări de foc; roțile, foc arzător" (*Daniel* 7, 9).

aceste „născociri" teologice, care cu doi ani în urmă au fost condamnate de Sinodul celor o sută de capitole[47].

Mitropolitul începe apărarea reprezentării contestate, prin enumerarea largă şi amănunţită a exemplelor existente în biserici. El face trimitere la aceste exemple, bazându-se pe vechimea lor şi subliniază în mod principal provenienţa lor greacă. În argumentarea şi justificarea legitimităţii chipului lui Dumnezeu Tatăl, el aduce mărturia călugărilor athoniţi, prezenţi la Sinod, arătând că în Sfântul Munte există 21 de mănăstiri mari „şi în toate bisericile nu se poate să nu vezi pictat chipul Domnului Savaot sau al Sfintei Treimi"[48]. „În pământul nostru rusesc – concluzionează mitropolitul – care dintru început a fost luminat prin sfântul Botez, iconografii zugrăvesc Dumnezeirea cea nevăzută nu după fiinţă, ci după vedenia proorocească şi după vechile modele greceşti"[49]. Dar „îndoielile lui Viskovatâi constau tocmai în faptul că nu se cuvine a picta «după profeţii» ce au fost deja împlinite şi depăşite, ci «după Evanghelie», adică după plinătatea întrupării istorice"[50]. După părerea lui Viskovatâi, vedeniile prorocilor nu pot fi un prototip pentru reprezentarea lui Dumnezeu. Vechiul Testament nu cunoaşte vreo revelare nemijlocită a Dumnezeirii, iar prorocii „nu au văzut toţi o singură vedenie, şi nici fiinţa, ci slava lui Dumnezeu"[51]. El trasează o separare netă între revelaţiile Dumnezeirii din vedeniile profetice şi Revelaţia realizată prin Întrupare. „Cele vechi au trecut, iată

[47] Analiza temei iconografice a lui Dumnezeu Tatăl va fi studiată separat, în legătură cu interzicerea ei de către Marele Sinod de la Moscova. Aici ne limităm doar la analiza argumentelor părţilor aflate în dispută.

[48] P.. 14.

[49] *Ibidem.*

[50] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, Paris, 1937, p. 28.

[51] P.. 7. Într-adevăr, revelaţiile dumnezeieşti din Vechiul Testament, chiar şi în chipurile cele mai concrete, cum este de exemplu arătarea lui Dumnezeu proorocului Isaia, sunt arătări nu ale fiinţei lui Dumnezeu, ci ale slavei Lui: „am văzut pe Domnul stând pe un scaun înalt şi măreţ" (6, 1). „Şi pe Domnul Savaot L-am văzut cu ochii mei!" (6, 5). Această revelaţie dumnezeiască este tâlcuită ca vedere a slavei şi de către Hristos Însuşi: „Şi aceasta a zis Isaia când a văzut slava Lui şi a grăit despre El" (*Ioan* 12, 41).

toate s-au făcut noi (II *Corinteni* 5, 17)"[52]. El nu neagă importanța Vechiului Testament, ci îl plasează într-o perspectivă eclesială generală; Biserica acceptă cu dragoste tipurile veterotestamentare, însă preferă mai ales împlinirea lor – harul şi adevărul. Ca temei al poziției sale, el face trimitere la canonul 82 al Sinodului Quinisext, la Sinodul VII Ecumenic, la *Synodicon*-ul Ortodoxiei şi la scrierile Sfântului Ioan Damaschin.

Arătărilor veterotestamentare anterioare le opune împlinirile lor: adevărata vedere a lui Dumnezeu, arătarea în trup a Fiului lui Dumnezeu. Vedeniile prorocilor, inclusiv cea a prorocului Daniel, sunt tâlcuite de către Biserică drept manifestări ale Fiului lui Dumnezeu, vestind Întruparea Sa (aşa cum, de exemplu, este arătat în săptămâna Sfinților Părinți, în stihira a 4-a la *Doamne strigat-am* de la Vecernia Mare). Sensul acestor descoperiri profetice în aceea şi constă, de a fi „chipuri şi umbre", ce dispar odată cu arătarea adevăratului chip omenesc al lui Dumnezeu. Interdicția veterotestamentară nu este suprimată prin acest fapt: Dumnezeu rămâne indescriptibil, pentru că „nimeni nu L-a văzut vreodată". Dumnezeu este văzut şi, prin urmare, devine descriptibil doar prin Întrupare. „Însă lui Dumnezeu celui nevăzut şi fără de trup cine ar putea să-I facă vreun chip?", întreabă Viscovatâi referindu-se la Sfântul Ioan Damaschin. De aceea imaginile lui Dumnezeu Tatăl Cel neîntrupat pot fi fundamentate doar pe filozofare, „în afara oricărei mărturii".

Viscovatâi vede în chipul lui Dumnezeu Tatăl o încercare de a descrie ființa indescriptibilă a lui Dumnezeu. Aşa şi spune el în auto-critica pe care şi-o face: „Mi se pare că aici ei zugrăvesc Dumnezeirea cea indescriptibilă"[53]. Afirmația lui, potrivit căreia prorocii nu au văzut ființa lui Dumnezeu, îi dă mitropolitului posibilitatea de a-i respinge învinuirea fundamentală pe care o aduce iconografilor, aceea de „filozofare"; ei înfățişează Dumnezeirea nu după ființă, subliniază mitropolitul, ci după ceea ce au

---

[52] P. 6.

[53] P. 32

văzut, „ei zugrăvesc chipul Domnului Savaot după umanitate, aşa cum au văzut prorocii şi Sfinţii Părinţi"[54].

La fel ca imaginea lui Dumnezeu Tatăl Cel neîntrupat şi redarea Fiului Omului în alt chip decât cel omenesc este pentru Viscovatâi o „filozofare". „Şi am văzut că în crearea cerului şi a pământului, şi în crearea lui Adam, în alte locuri l-au zugrăvit pe Domnul nostru Iisus Hristos în chipul unui înger"[55]. „Or, din Scriptură mă încredinţez – spune el în alt loc – adevăratul Cuvânt al lui Dumnezeu, Domnul nostru Iisus Hristos, este văzut de către noi în chip trupesc, iar înaintea veacurilor este nevăzut şi indescriptibil".[56] Iar Mitropolitul răspunde la acestea: „Iar pe Hristos Dumnezeul nostru, nevăzut după Dumnezeire, cu trup pe icoane îl descriu, printr-un chip îngeresc cu aripi la crearea lui Adam şi a întregii făpturi, după prorocia lui Isaia: Înger de mare Sfat, căci cu noi este Dumnezeu"[57]. După părerea lui Viscovatâi, Fiul lui Dumnezeu nu poate fi înfăţişat decât după umanitate, după „iconomia trupească". El nu poate fi cunoscut decât în acest chip. Pentru mitropolit, El poate fi reprezentat „cu trup şi în chip de înger". În argumentarea afirmaţiei sale, el face trimitere la chipul Sfintei Treimi, unde Cei Trei Care S-au arătat lui Avraam sunt înfăţişaţi „după umanitate [...] cu aripi [...], aşa cum învaţă marele Dionisie"[58]. Pentru Viscovatâi, reprezentarea lui Hristos sub chipul unui înger este ispititoare: ea poate crea impresia că Hristos a luat firea îngerilor, aşa cum a luat şi firea omenească, sau că starea îngerilor este mai presus de Întrupare[59]. Într-adevăr, câteva dintre textele Vechiului Testament, vorbind despre Mesia, Îl numesc „trimis", în greacă „Înger".

---

[54] P. 36. Acest argument al mitropolitului s-a dovedit a fi atât de puternic, încât trece ca un fir roşu prin operele tuturor apărătorilor reprezentării lui Dumnezeu Tatăl şi nu şi-a pierdut puterea până în zilele noastre.

[55] P. 10.

[56] P. 8.

[57] P. 22. „Că prunc S-a născut nouă şi Fiu S-a dat nouă, şi împărăţia Lui este din veşnicie: şi se cheamă numele Lui Înger de mare sfat..." (*Isaia* 9, 5).

[58] P. 22.

[59] P. 10.

Astfel, la Isaia El este numit „Înger de mare sfat” (9, 5), iar la Maleahi – „Îngerul Legământului” (3, 1). Însă numele de „Înger” este numele slujirii Sale, nu al ființei Lui. El este Vestitorul Domnului, este „Înger” doar în măsura în care Se întrupează. Noi Îl cunoaştem pe Mesia doar ca om, având chip omenesc, iar după cel îngeresc nu-L cunoaştem. Mai mult, dacă Cuvântul lui Dumnezeu, „prin Care toate s-au făcut”, este închipuit ca Înger în actul Său creator (crearea lumii), atunci într-adevăr firea îngerilor este aşezată mai presus de Întrupare; altfel spus, Cel Care S-a întrupat şi a pătimit nu este considerat ca fiind Creatorul. Ținând seama de erezii şi de „şovăiala minții”, Viscovatâi putea avea motive concrete, care să justifice astfel de temeri.

În ceea ce priveşte trimiterea pe care o face mitropolitul la chipul Treimii veterotestamentare, aceasta se află în contradicție cu hotărârea tradițional-ortodoxă a Sinodului celor o sută de capitole: inscripția „IC XC” deasupra îngerului a fost recunoscută ca fiind o eroare. Imaginea Treimii nu este chipul ipostatic al Tatălui, al Fiului şi al Duhului Sfânt, ci este imaginea tri-unității lui Dumnezeu. De aceea, pentru Sinod, unica inscripționare posibilă pe această icoană a fost aceea de „Sfânta Treime”. Aici însă numele de „Iisus Hristos” se referă la reprezentarea simbolică printr-un înger, înțeles ca imagine ipostatică a Celei de-a doua persoane a Sfintei Treimi, înainte de Întrupare, o imagine, să zicem aşa, paralelă chipului Său omenesc. Acest fapt constituie o contrazicere vădită a canonului 82 al Sinodului Quinisext, care interzice orice reprezentare simbolică ce înlocuieşte chipul persoanei.

În iconografia nouă, Viscovatâi a văzut într-un fel o abatere de la adevărul evanghelic, o întoarcere către Vechiul Testament, către „figurile şi umbrele” descoperite prorocilor. Nu se cuvine, zice el, făcând trimitere la canonul 82, să cinstim figurile mai mult decât adevărul. Dacă ar fi să-L înfățişăm pe Dumnezeu după prefigurările profetice, în acelaşi fel în care este înfățişat El în Întrupare, atunci „se micşorează slava arătării trupeşti a Domnului nostru Iisus Hristos”[60].

---

[60] P. 7.

În afară de aceasta, pentru Viscovatâi, ca să poată fi o mărturie veridică, icoana trebuie să fie recunoscută şi să se caracterizeze printr-o exactitate iconografică stabilă: „să se zugrăvească printr-un singur chip, ca să fie fără sminteală, aşa încât în pridvor să nu fie o icoană, iar în biserică alta, reprezentând acelaşi lucru, dar sub înfăţişări diferite"[61]. (De exemplu, la crearea lumii, Hristos este zugrăvit când cu chipul „Celui Vechi de zile", când cu cel de înger). Adică pictorii extrag din context chipurile profetice, văzute sau verbale, şi le aplică altor contexte în mod diferit, „după propria lor părere", şi de aceea mărturia lor îşi pierde autenticitatea.

Mitropolitul crede însă că redarea imaginii lui Dumnezeu după descrierile vederilor profetice are aceeaşi putere de mărturisire pe care îl are chipul Întrupării; el nu face vreo diferenţă între acestea. Alături de chipul Fiului lui Dumnezeu, al Mântuitorului Iisus Hristos, poate exista şi o altă reprezentare a Sa, pentru că El „nu apare aşa cum este, ci aşa cum poate fi văzut; pentru aceasta este reprezentat când bătrân, când tânăr, când în flăcări, când în frig, odată în vânt, altădată în apă, altădată într-o armură, fără a-Şi arăta fiinţa, şi adaptându-Şi aspectul în funcţie de diferitele persoane cărora li S-a arătat"[62]. Prin acest citat din tratatul al treilea *al Scrisorii către un iconograf* este îndreptăţită de fapt orice reprezentare a Dumnezeirii. Iar după părerea mitropolitului, prin aceasta „slava vederii trupeşti" a lui Hristos nu numai că nu se micşorează, ci şi mai mult se proslăveşte. Fiul lui Dumnezeu Întrupat este pentru el doar unul dintre prototipurile posibile. Chipul Lui este socotit la acelaşi nivel cu vedeniile profetice, pierzându-şi propria exclusivitate. Macarie aşază pe acelaşi plan icoana ca mărturie a Întrupării, cu reprezentările făcute după viziunile prorocilor, cu ilustrările istorisirilor biblice şi cu diferite reprezentări în imagini ale descrierilor simbolico-poetice ale puterii Dumnezeieşti, ale mâniei ş. a., şi, de asemenea, cu ale parabolelor mistico-didactice, de care el se foloseşte în argumentarea compoziţiilor contestate de

[61] P. 7.
[62] P. 19.

către Viscovatâi. Explicațiile şi justificările acestor compoziții ne arată, într-un mod şi mai vădit decât înseşi imaginile, acele schimbări care au loc în înțelegerea icoanei. De acum se poate observa înstrăinarea totală de temeiul ei patristic.

Astfel, în una dintre icoane („Odihna Domnului în ziua a şaptea") trupul răstignit al lui Hristos este acoperit de aripile heruvimilor. Viscovatâi a văzut în aceasta „o filozofare a ereziilor latine": „Am auzit eu de acestea de multe ori din discuțiile latinilor că, de ruşine, heruvimii acoperă trupul Domnului nostru Iisus Hristos"[63]. Mitropolitul răspunde la aceasta, spunând că mărturia adusă de către duşmanii credinței este inacceptabilă, „iar despre aripile heruvimilor în Sfatul cel mai dinainte de veci există o mărturie clară şi autentică la marele Dionisie"[64]. După tâlcuirea lui, aceste două aripi reprezintă „sufletul cuvântător şi înțelept" al lui Hristos, prin care El a răscumpărat sufletul nostru, întunecat şi decăzut prin păcat, tot aşa cum luând trup, a răscumpărat trupul lui Adam.

Un alt detaliu din aceeaşi icoană este comentat de către Macarie în felul următor: „Iar dacă Dumnezeu Tatăl, Domnul Savaot, revarsă din vas peste Hristos Cel răstignit (fiind gol şi acoperit de aripile heruvimilor), aceasta preînchipuie sfântul Botez şi Potirul, pe care El le-a primit în trup în momentul răstignirii, adică oțetul amestecat cu fierea. Acestea sunt mărturisite şi de către prorocul David care zice: «Şi mi-au dat spre mâncarea Mea fiere şi în setea Mea m-au adăpat cu oțet». Şi despre aceasta mărturisesc şi cei patru evanghelişti"[65]. Această compoziție este într-adevăr aproape de Botez, însă întrucât această prefigurare a Botezului este închipuită prin turnare, aşa cum se obişnuieşte în „filozofarea latină", mitropolitul adaugă comentariul referitor la Potir.

[63] P. 7. Datorită poziției sale sociale, Viscovatâi a fost într-o permanentă comunicare cu străinii şi, după mărturia lui Henrich Shtaden, „era foarte duşmănos față de creştini" (N. Andreev, *ibidem*, p. 217). Într-adevăr, din text rezultă că el înțelegea în mod clar pericolul denaturării Ortodoxiei reprezentat de influențele altor confesiuni.

[64] P. 19 şi 20.

[65] P. 21.

Detaliul icoanei „Unule Născut...", „în care Iisus Hristos apare deasupra crucii în chipul unui tânăr, îmbrăcat în platoşă, având în mână sabie", este explicat de către mitropolit prin cuvintele: „Se va îmbrăca în platoşa adevărului şi Îşi va pune coiful şi va primi judecata cea nefățarnică şi va râde cu mânie de cei potrivnici pe care îi va ucide cu suflarea gurii Sale". Aici el face trimitere la proroci, la *Cartea Înțelepciunii*, la *Psalmi* şi la imne liturgice şi, de asemenea, la tâlcuirea *Psalmului* 44 făcută de către Sfântul Ioan Gură de Aur (la cuvintele „Stătut-a Împărăteasa de-a dreapta"), argumentându-şi afirmațiile prin citatul care a mai fost prezentat de către noi, din tratatul al treilea al *Scrisorii către un iconograf*[66].

În timp ce Viscovatâi încearcă să pătrundă sensul imaginii, scopul însuşi al noilor icoane, corespondența sau necorespondența lor cu Tradiția ortodoxă, mitropolitul se mulțumeşte, aşa cum vedem, cu nuanțe exterioare, cu referiri la cuvinte din „dumnezeieştile Scripturi". Însă întrucât Viscovatâi nu se mulțumeşte cu un astfel de argument, este învinuit de către Macarie de „expunerea propriei păreri", de faptul că el „nu a cercetat dumnezeieştile Scripturi". Această corespondență dintre imagini şi texte este argumentată de fiecare dată prin trimiterea la modelele greceşti. După cum se vede, infailibilitatea iconografilor greci este pentru mitropolit dincolo de orice îndoială. Fiind el însuşi iconograf, şi-a însuşit punctele de vedere şi psihologia meşterilor care au lucrat după modelele acceptate în general, fără nicio verificare sau critică[67].

Mitropolitul şi Sinodul sunt câteodată de acord cu Viscovatâi, în special când este pusă în discuție reprezentarea palmelor Mântuitorului strânse în icoana Răstignirii. S-a hotărât ca icoana să fie repictată.

În ceea ce priveşte imaginea lui Hristos „cu chipul lui David", adică în veşminte împărăteşti şi omofor de arhiereu[68], Viscova-

---

[66] P. 19.

[67] N. Andreev, *ibidem*, p. 231.

[68] După cum se vede, această imagine îşi are originea în legenda despre episcopatul lui Hristos, care a apărut în Rusia în secolul XVI. (Totuşi, des-

tâi spune că „nicio profeție nu a mărturisit iconomia în trup a Domnului nostru Iisus Hristos cu chipul lui David". Cât priveşte această imagine, ca şi în cazul icoanei Sfântului Duh – „care este arătat în chipul unei păsări necunoscute", despre care „mă tem să-mi aduc aminte", spune Viscovatâi – Sinodul a recunoscut insuficiența erudiției sale: „Şi noi mărturisind despre aceasta vom căuta în dumnezeieştile Scripturi, ne vom sfătui în sinod şi vom alcătui apoi o hotărâre"[69]. Se pare că pentru imaginea Duhului Sfânt nu s-au găsit mărturii, pentru că această icoană a dispărut şi nu se mai ştie cum era pictată[70].

Pe lângă întrebările ridicate de către Viscovatâi în manuscrisul său, mitropolitul Macarie răspunde şi la protestul lui oral împotriva zugrăvirii puterilor cele fără de trup. Aşa cum am văzut, la prima intervenție a lui Viscovatâi, el a răspuns cu asprime şi oarecum enigmatic: „Vorbeşti, dar nu ştii prea multe despre sfintele icoane. Acest raționament este greşeala ereticilor galateni care nu permit ca cele nevăzute şi fără de trup pe pământ să fie reprezentate prin trup"[71]. La sinod, mitropolitul a susținut reprezentările cetelor îngereşti prin trimiterile pe care le-a făcut la Dionisie Areopagitul, la alți Părinți şi proroci. De obicei se admite că Viscovatâi, protestând împotriva imaginii numită „Dumnezeirea şi cele fără de trup", înțelegea prin „cele fără de trup" lumea îngerilor în general. La o astfel de concluzie

---

pre arhieria lui Hristos citim atât în *Epistola către Evrei* cât şi la numeroşi Părinți Bisericeşti, ideea regăsindu-se şi în Liturghia euharistică – n. ed.).

[69] P. 19.

[70] În ceea ce priveşte icoana lui Hristos „având chipul lui David", aceasta a fost foarte răspândită în secolul XVII, sub denumirea de „Hristos – Marele Arhiereu", „Stătut-a Împărăteasa de-a dreapta Ta" şi „Împăratul împăraților".

[71] P. 2. N. Andreev, *ibidem*, p. 223. În legătură cu trimiterea mitropolitului la această erezie misterioasă, există diferite ipoteze: unii cercetători consideră că „nu trebuie, poate, ca în învinuirea adusă de către mitropolitul Macarie să se caute vreun sens bine definit [...]. Lucrul cel mai important era să se susțină o învinuire de erezie – puțin conta dacă această erezie [...] nici măcar n-a existat" (N. Andreev, *ibidem*, p. 224, nota 188). După cum se poate observa, Macarie avea în vedere canonul 7 al Sinodului II Ecumenic, unde se vorbeşte despre diferiți eretici, veniți din țările Galatiei.

ajungem după ce analizăm răspunsul mitropolitului. În favoarea acestei interpretări se pronunță și faptul că, citând hotărârea Sinodului VII Ecumenic, cu enumerarea temelor înfățișate, Viscovatâi trece cu vederea îngerii. Însă în referatul înaintat de către el nu se amintește de indescriptibilitatea puterilor celor fără de trup, iar în răspunsul dat mitropolitului spune că nu a avut în vedere imaginile îngerilor: „Și îți spuneam ție, împărate, numai despre Dumnezeirea cea nevăzută, iar despre îngeri nu am vorbit [...]. Și tu, împărate, acum i-ai întrebat pe stăpâni [arhierei] cum am învățat eu, și stăpânii ți-au spus că eu am vorbit despre cele netrupești și despre îngeri, iar eu, împărate, nu țin minte să fi învățat așa, iar dacă stăpânii spun și eu sunt vinovat de aceasta, tu, împărate, pentru Dumnezeu, iartă-mă de acestea împreună cu tot Sinodul"[72]. Considerăm că nu avem niciun motiv să ne îndoim în acest caz de sinceritatea lui[73].

Pe lângă icoane, Viscovatâi a fost tulburat și de faptul că în frescele palatului împărătesc „este zugrăvit chipul Mântuitorului, iar foarte aproape de el o fetișcană, care parcă dansează în bătaie de joc, iar deasupra ei stă scris: «depravare», și apoi «invidie», iar după aceasta altele asemenea"[74]. Din context reiese că Viscovatâi este tulburat nu numai de inoportunitatea vecinătății și, deci, de lipsa respectului față de chipul Mântuitorului, ci și de faptul că, într-adevăr, aici chipul Mântuitorului potrivit „iconomiei Sale omenești" se îneacă în alegorii și parabole. Răspunsul mitropolitului, ca și multe alte răspunsuri aduse de către el, se limitează la o descriere amănunțită a temei picturii, justificându-o printr-o trimitere la viața Sfântului Vasile cel Mare[75].

---

[72] P. 33.

[73] Pornind de la răspunsul dat mitropolitului, nu se poate să concluzionăm că Viscovatâi este „semi-iconoclast", așa cum procedează V. P. Riabușinsky (vezi „Un tournant dans le développement de l'iconographie russe au XVI-e siècle: l'affaire du diac Viscovaty", în *Russie et Chrétienté*, nr. 3-4, p. 9), observând în cuvintele atribuite lui Viscovatâi „îndepărtarea de cele duhovnicești și întoarcerea spre cele trupești".

[74] P. 11.

[75] „În sala cea mare este zugrăvit, spune el, Domnul în cer, între Heruvimi, iar deasupra scrie: «Înțelepciunea Iisus Hristos», iar de-a dreapta

Din anchetă se constată că până să se adreseze mitropolitului, vreme de trei ani, Viscovatâi „a strigat înaintea poporului", adică a vorbit deschis despre incorectitudinea noilor icoane. După cum se vede, el a început „a striga" încă înaintea Sinodului Stoglav. Desigur, aici nu a avut dreptate, pentru că nu şi-a adresat îndoielile în mod nemijlocit şi dintru început mitropolitului, acesta aflând ultimul despre ele[76].

Mântuitorului este zugrăvită o uşă pe care scrie: 1 – curaj, 2 – dreapta judecată, 3 – curăția, 4 – adevărul, iar în partea stângă a Mântuitorului, o altă uşă, iar pe aceasta scrie: 1 – depravare, 2 – nebunie, 3 – necurăție, 4 – nedreptate, iar între uşi, în prag stă un diavol cu şapte capete, iar deasupra lui stă viața şi în mâna dreaptă ține o lampă, iar în mâna stângă o suliță, iar deasupra acestora stă un înger, duhul evlaviei, iar în jurul acestuia, patru vânturi, iar în jurul acestora apă, iar deasupra apei – o tărie [...]. Îngerul, duhul înțelepciunii, ține soarele, iar sub el, către miazăzi, noaptea fuge după ziuă, iar sub acela virtutea şi un înger, iar scris este: râvnă, invidie, iadul şi este reprezentat un iepure; virtutea îi adresează un cuvânt iepurelui: „invidia este un rău teribil, de la aceasta a început şi s-a strecurat uciderea de frați, iar invidia s-a străpuns cu o sabie; acolo este moartea, iar în jurul tuturor acestora stă o tărie şi îngerii slujesc stelelor [...]" (p. 27-28). Mitropolitul explică sensul acestei picturi murale bazându-se pe istorisirea despre convertirea la creştinism a lui Evula, dascălului Sfântului Vasile cel Mare. Însă, aşa cum corect a observat N. Pokrovsky, „Această precizare [...] nu explică, în esență, niciuna dintre acele imagini amintite" (*ibidem*, p. 346).

[76] Desigur, multe lucruri rămân neclare în comportamentul lui Viscovatâi. Acest fapt oferă motiv unor cercetători să-l suspecteze de lipsă de sinceritate şi să vadă în discursul său motive cu caracter personal (împotriva lui Silvestru) sau politice (lupta grupurilor politice din jurul țarului). Este posibil ca aceste motivații să se fi manifestat şi în dispută. Însă ele nu pot fi analizate ca rătăciri fundamentale ale lui Viscovatâi. Motivul principal al discursului său a fost faptul că el vedea pericolul la care era expusă puritatea Ortodoxiei. „În îndoielile lui Viscovatâi se aude un gând religios fulgerător şi adânc" (G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 27), care nu putea fi susținut decât dintr-o credință şi o convingere intensă şi nemijlocită. De aici şi stăruința lui, coerența şi raționalitatea argumentelor sale ideologice. Pe de altă parte, rămâne neclară poziția pe care o ocupă în acest caz mitropolitul Macarie. Cum se explică grosolănia „ierarhului plin de dragoste şi blândețe" (A. Karteşev, *Studii despre istoria Bisericii Ruse*, Paris, 1959, t. 1, p. 426), stăruința lui neastâmpărată de a-l judeca pe Viscovatâi? Nu era oare dublată de un interes personal poziția lui ideologică în apărarea noilor icoane? El era cea mai competentă persoană din acest domeniu: icono-

„În cele din urmă, Sinodul nu a dat un răspuns mulțumitor la întrebările şi nedumeririle lui Viscovatâi"[77]. Condamnându-l pe Viscovatâi, a numit scrierile lui „rătăcite şi hulitoare". Judecării lui i-au fost consacrate două şedinţe, în luna ianuarie a anului 1554, întrucât Sinodul acesta a fost convocat pentru anchetarea ereticilor, iar cercetarea lui Viscovatâi s-a făcut în aceeaşi atmosferă. Sinodul căuta mai mult să respingă şi să învinuiască decât să analizeze. „Puterea bisericească, căutând să-l învinuiască pe Viscovatâi cu orice preț, acorda o mai mare atenție diferitelor incorectitudini formale de ordin secundar din expresii şi citate. Făcând presiuni prin autoritatea sa, Sinodul l-a obligat pe Viscovatâi să se smerească"[78]. Într-adevăr, cu tot respectul datorat mitropolitului Macarie, pentru bogăţia talentelor sale şi a activității multilaterale extraordinare, trebuie spus că atitudinea lui față de diacul Viscovatâi creează o impresie care nu favorizează nici Sinodul şi nici pe el. Înainte de a trece la răspunsurile date întrebărilor puse de Viscovatâi, mitropolitul caută în mod vădit să îl discrediteze, să creeze o atmosferă dezavantajoasă în jurul acestuia: încearcă să afle dacă Viscovatâi acționează singur sau mai are şi adepți, constată imprecizii, expresii nefericite sau incorecte în „manuscris" şi, cu toate că Viscovatâi recunoaşte imediat că Macarie are dreptate, consideră suspecte unele din expresiile folosite, pentru faptul că în acestea s-ar ascunde abateri intenționate. Toate acestea, puse în legătură cu judecarea ereticilor (Kosâi, Başkin), aruncă o anumită umbră asupra personalității lui Viscovatâi.

Dar stăruința cu care mitropolitul apăra noua orientare din iconografie nu se poate explica doar prin dorința de a-l condamna pe Viscovatâi pentru tulburarea pe care a făcut-o în popor; nu se poate explica nici prin faptul că Macarie a fost jignit de

---

graf el însuşi, ctitor activ de biserici, care iubea frumusețea strălucitoare a bisericilor, nu se putea, în orice caz, ca el să nu-şi dea acceptul măcar pentru temele noilor icoane dintr-o biserică de curte, cum era catedrala *Bunei Vestiri,* şi se simțea responsabil pentru acestea.

[77] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 27.

[78] N. Andreev, *ibidem*, p. 240.

amestecul unui mirean în probleme care îi privesc numai pe teologi, de faptul că Viscovatâi s-a aşezat pe sine în postura de judecător („nu vi se cuvine vouă să încercați a pătrunde cele despre Dumnezeire şi despre lucrările Sale, repetă el de mai multe ori, ci a crede numai şi cu frică de Dumnezeu a vă închina sfintelor icoane"). Aici era deja concepția romano-catolică, ce a împărțit Biserica în două: „cei care învață" şi „cei care ascultă". După cum se vede, problema era totuşi alta: Macarie nu înțelegea într-adevăr esența întrebărilor puse de către Viscovatâi. În disputa care s-a născut între ei, s-au conturat în principiu două moduri diferite de înțelegere a artei bisericeşti.

Principiile după care s-a condus Viscovatâi în analizarea iconografiei au fost adevărurile fundamentale ale teologiei ortodoxe. El era departe de a fi „apărător refractar al celor vechi"[79]. „Viscovatâi nu apăra cele vechi, ci adevărul, adică cele despre realismul iconografic. Disputa dintre el şi mitropolit a reprezentat o ciocnire a două orientări diferite: realismul hieratic tradițional şi simbolismul, alimentat de o imaginație religioasă iritată"[80]. Atât mitropolitul cât şi Sinodul se conduceau după principiul practicii bisericeşti existente, fundamentată pe o argumentație teologică neputincioasă şi obscură, întemeiată pe trimiteri făcute fără atenție şi fără certitudine la documentele greceşti şi ruseşti. Deşi în răspunsurile pe care mitropolitul Macarie i le dă lui Viscovatâi face permanent trimitere la Sfinții Părinți, îi lipseşte o autentică pătrundere a duhului învățăturii lor. El se limitează la acumularea citatelor, câteodată simple cuvinte doar, aşa cum am văzut, căutând numai o corespondență exterioară. În toate obiecțiunile sale, se observă respectarea literei şi nu a duhului patristic.

Temeiul patristic al icoanei – mărturie a Întrupării – adică realismul evanghelic, fundamental pentru teologia ortodoxă, devine confuz şi încetează să mai joace un rol fundamental, hotărâtor. „Este o ruptură de realismul hieratic al icoanei şi o

---

[79] N. Pokrovsky, *Studii ale monumentelor iconografice şi ale artei creştine*, p. 335.

[80] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 28.

aplecare exagerată spre simbolismul decorativ, mai bine zis, spre alegorism"; „această predominanță netă a simbolismului însemna decăderea icoanei"[81]. Interesul trece de la persoana înfățișată și de la faptul reprezentat, la o idee abstractă. Conținutul teologic și spiritual cedează locul intelectualismului și măiestriei picturale. Mutația ce are loc în arta bisericească și în înțelegerea ei își găsește un apărător și un ideolog în persoana mitropolitului Macarie; această mutație este aprobată de către el și de către Sinod. „În atmosfera secolului XVI, saturată de ideile protestantismului și de liberul arbitru"[82], această mutație constituie un teren favorabil pentru influențele apusene. Cazul diacului Viscovatâi a reprezentat o ciocnire a înțelegerii tradițional ortodoxe a icoanei cu influența crescândă a Apusului. „În mod paradoxal învinge acest «occidentalism», însă sub semnul «vechimii» și al «conservării»"[83].

Trebuie spus că Viscovatâi nu a fost nici primul și nici singurul pe care l-au tulburat „fanteziile" iconografilor[84]. Astfel de compoziții au creat îndoieli și dispută cu mult timp înainte. Așa de pildă, scrisorile lui Dimitrie Gherasimov trimise la Pskov diacului Mihail Grigorievici Misiuri-Munehin vorbesc despre faptul că deja în anul 1518 sau 1519 o compoziție asemănătoare acelora pe care le contesta Viscovatâi a fost prezentată lui Maxim Grecul spre a fi analizată. Era vorba atunci despre „o imagine neobișnuită, care nu era zugrăvită decât într-un singur oraș". Maxim a spus că el n-a văzut nimic asemănător „în nicio țară" și că iconografii „au alcătuit de la ei" această imagine. Se pare că i s-a propus spre analiză și un comentariu scris. El a adoptat o atitudine negativă față de acest tip de icoane: „este peste măsură a zugrăvi astfel de icoane, căci acestea vor fi pentru eterodocși

[81] *Ibidem*, p. 26 și 27.

[82] A. Kartașev, *Istoria Bisericii ruse*, Paris, 1959, vol. I, p. 515.

[83] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 28.

[84] Împotriva reprezentării Domnului Savaot în chip de bătrân, ca imagine apuseană, s-a ridicat contemporanul lui Viscovatâi – starețul Artemii, egumenul mănăstirii *Sfintei Treimi* (vezi V. Ustrealov, *Istoria lui Ioan, cneazul de Kursbsk*, Petersburg, 1868, p. 17-19) și, de asemenea, *Frăția din Livov*, în anul 1592 (vezi A. I. Necrasov, *Arta figurativă rusă străveche*, p. 290).

şi pentru creştinii noştri spre sminteală"; trebuie „zugrăvite şi cinstite acele icoane pe care Sfinţii Părinţi le-au hotărât şi le-au rânduit prin sinod, corespunzătoare sărbătorilor noastre". Altfel, „oricine va dori, luând câteva rânduri din Scriptură, să zugrăvească icoane, va putea alcătui nenumărate reprezentări". Gherasimov a mai adăugat în aceeaşi scrisoare că „despre acele imagini a fost o mare discuţie şi în timpul arhiepiscopului Ghenadie" (Ghenadie a fost arhiepiscop de Novgorod între anii 1484-1504). Ghenadie s-a certat cu iconografii din Pskov, pentru că lucrările zugrăvite de către aceştia „erau pictate incorect". Iconografii s-au justificat spunând că ei pictează icoane „după vechile modele ale meşterilor, de la care au învăţat, iar acestea au fost copiate după cele greceşti". Ei s-au limitat la această trimitere obscură la modelele greceşti, „iar vreun document despre aceasta nu au prezentat". Locuitorii din Pskov însă „i-au ascultat mai mult pe acei iconografi decât pe arhiepiscop".

În anii '60, adică la 15 ani după disputa cu Viscovatâi, o astfel de compoziţie a fost înfăţişată monahului Zinovie Otensky spre a fi cercetată[85]. L-au întrebat despre icoana „Dumnezeu Tatăl" pe care unii „nu primesc a i se închina şi alţii o laudă şi spun că este alcătuită cu înţelepciune"[86]. Întrebarea se pare că era sensibilă şi, judecând după insistenţa interlocutorilor lui Zinovie, ea nu şi-a pierdut câtuşi de puţin din actualitate nici până acum. „Pentru dragostea faţă de aproapele, te rog; ca să nu fie dezbinare din pricina acestei icoane, ca să fie un singur cuvânt despre aceasta, pentru că nu toţi primesc a înţelege şi a cinsti această icoană, pentru aceasta te rog să vorbeşti"[87]. Evident, o astfel de icoană nu era cunoscută lui Zinovie, aşa încât el nu a înţeles întrebarea: „Care este icoana pe care o numeşti «Dumnezeu Tatăl», pentru

[85] Conform tradiţiei, Zinovie (†1568) era ucenicul lui Maxim Grecul; el a fost un cunoscut scriitor-polemist, care se bucura de o mare autoritate în faţa contemporanilor săi. Răspunsurile lui Zinovie au intrat în lucrarea sa intitulată *Demonstraţia adevărului pentru cei care au întrebat despre noua învăţătură*, o parte din ea fiind inclusă în cele din urmă în *Ţvetnic* – o colecţie de texte despre icoane, editat la Moscova în anul 1642.

[86] N. Andreev, *Călugărul Zinovie ...*, p. 268.

[87] *Ibidem*, p. 271.

că eu nu înțeleg?". I s-a explicat că este vorba despre o icoană a lui „Dumnezeu Tatăl" şi i-au prezentat un „comentariu", adică descrierea acestei icoane şi tâlcuirea ei. Judecând după descrierea expusă în acest „comentariu", icoana pusă în discuție se întemeia pe combinarea mai multor texte biblice şi a fost o variantă a compoziției „Unule Născut ...", care la timpul ei l-a tulburat pe Viscovatâi prin faptul că Dumnezeu Tatăl este reprezentat sub chipul lui David, în veşminte de împărat şi arhiereu (pe cap având o mitră, pe umăr un omofor şi sabie în mâna îmbrăcată într-o mănuşă de fier), iar Hristos este înfățişat ca un tânăr în platoşă, şezând pe Cruce ş. a.

Ascultând „comentariul", Zinovie a răspuns direct şi fără compromisuri: „Şi modelul şi comentariul icoanei sunt departe de a fi produsul înțelepciunii Bisericii Soborniceşti Apostolice, fiind cu totul străine credinței şi gândirii celei cucernice, şi mult rău şi neadevăr se aduce prin ea asupra ființei celei Dumnezeieşti şi asupra Domnului nostru Iisus Hristos"[88].

Conform comentariului, Domnul Savaot este înfățişat „cu chipul lui David", pentru că David este strămoşul lui Hristos după trup [....] şi pentru că Mântuitorul este numit de multe ori în Evanghelie „Fiu al lui David". La această teologhisire lipsită de sens, Zinovie răspunde că aşa Dumnezeu Tatăl ar fi trebuit să fie înfățişat şi cu „chipul lui Avraam". Reprezentarea Domnului Savaot prin chipul lui David este o „hulă adusă Slavei dumnezeieşti". Şi dacă Cel fără început ar fi înfățişat ca un om stricăcios şi fără frumusețe şi muritor din cauza păcatului, atunci s-ar exprima o hulă şi o necinste ce nu se întâlneşte în nicio erezie[89]. Zinovie întreabă cu sarcasm că, dacă Dumnezeu Tatăl va fi înfățişat ca împărat şi arhiereu, „atunci cui se adresează El ca arhiereu, pentru că El este Dumnezeu Tatăl?"[90]. În general vorbind, „această icoană cu chipul lui David nu este alcătuită după nicio scriere inspirată, nici apostolică, nici profetică, nici după Evanghelie, ci pornind de la mai multe erezii, dacă Dumnezeu

[88] *Ibidem,* p. 269.
[89] *Ibidem,* p. 269.
[90] *Ibidem,* p. 270.

Tatăl şi chipul lui Hristos este arătat prin chipul lui David"[91], adică reprezentarea lui Hristos cu acelaşi chip al lui David, împotriva căreia a protestat Viscovatâi. Aducând această obiecţie, Zinovie face trimitere la canonul 82 al Sinodului Trulan. Referitor la detaliile imaginii, în special la mănuşa de fier şi la sabie, Zinovie spune: „Nu este bine ca Dumnezeu Cel fără de trup, nevăzut, Care pe toate dintru nefiinţă întru fiinţă le-a adus, să fie zugrăvit ca un om răzbunător". Dacă „se înfăţişează în icoane puterile lui Dumnezeu care pedepsesc", atunci din texte precum: „lăuntrul Meu se zbuciumă pentru Moab ca o harfă" (*Osea* 13, 8) sau „Şi Mă voi arunca asupra lor ca o ursoaică [...] sfâşiind" (*Isaia* 16, 11), „va trebui să zugrăvim lăuntrul lui Dumnezeu prin harfe sau ca o ursoaică aprinsă de mânie"[92]. Zinovie nu vorbeşte nimic despre principiul posibilităţii de a-L reprezenta pe Dumnezeu Tatăl; el nu iese din cadrul materialului prezentat în mod concret. Totuşi, din nedumerirea şi din obiecţiile sale se poate înţelege că reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl, a Celui „fără de trup şi nevăzut", i se pare a fi cu totul imposibilă.

Zinovie condamnă reprezentarea lui Hristos cu chipul unui tânăr, şezând pe cruce cu sabia în mână, ca fiind o abatere arbitrară de la mărturia evanghelică: „niciunul dintre teologi nu a învăţat, niciunul dintre Părinţi nu a lăudat zugrăvirea lui Hristos înfăţişat în platoşă de fier, purtând coif strălucitor şi coborându-se de pe cruce în iad şi nici reprezentarea lui Hristos tânăr stând pe cruce. Toată acea nerozie, fiind străină înţelepciunii celei ortodoxe, este ca o hulă diabolică"[93]. Într-adevăr, nu aceasta este înţelegerea creştină a kenozei absolute a lui Hristos prin cruce, ca semn al biruinţei. Puterea crucii apare aici reprezentată printr-o armă folosită în războaie şi realitatea evanghelică este înlocuită prin alegorie.

---

[91] *Ibidem*, p. 271.

[92] *Ibidem*, p. 270.

[93] I. D. Mansvetov, „Despre reprezentarea răstignirii de pe linguriţa de la mănăstirea Sfântului Anton din Novgorod" în *Trudâ Moskovskogo Arheologhiceskogo Obşestva*, Moscova, 1874, t. IV, p. 44.

La fel de hotărât se ridică Zinovie împotriva altui detaliu al aceleiaşi icoane: un serafim răstignit („ca şi cum ar proveni dintr-o erezie", a spus referitor la această reprezentare preacuviosul Maxim Grecul) şi heruvimii despre care comentariul spune: „Iar dacă serafimul este alb, este sfânt sufletul lui Iisus" ; „Doi heruvimi în purpură sunt Cuvântul şi Duhul". Toate acestea par să reprezinte o continuare a aceleiaşi teme, a cărei tâlcuire a făcut-o Macarie. Unii cercetători consideră că heruvimul răstignit apare ca o reprezentare a vedeniei pe care Francisc de Asissi a avut-o pe muntele Aliverno[94], însă aceasta ar putea fi, de asemenea, aşa cum presupune părintele G. Florovsky, o influenţă a misticii germane. În secolul XIV întâlnim acest chip la Suzo, un mistic romano-catolic renumit, care a exercitat o influenţă puternică, în special în secolul XV. Creaţiile sale mistico-erotice, cu propriile imagini, erau fără îndoială cunoscute iconografilor din Pskov, care au avut legături strânse cu Occidentul.

Analizând pe puncte detaliile subiectului aflat în discuţie, Zinovie a aflat în ea urmele ereziilor gnostice, maniheice, sabelianiste, iar referitor la întreaga compoziţie a imaginii, a observat că ea se întemeiază „pe filozofia eretică şi pe o beţie nebunească"; „eu mă lepăd de acestea, ascultând de canonul Sinodului VI Ecumenic", spune el[95].

Zinovie nu a notat provenienţa apuseană a anumitor detalii din compoziţiile pe care le-a respins. Probabil că pur şi simplu nu ştia nimic despre provenienţa lor, spre deosebire de Viscovatâi, care cunoştea totuşi câte ceva despre acest subiect. Însă, în cugetările sale generale despre icoană, el dovedeşte o credincioşie puternică şi consecventă faţă de Tradiţia Sfinţilor Părinţi, bazându-se în combaterea noilor compoziţii mai ales pe canoanele Sinodului VI. Acest Sinod Ecumenic învăţa „să se zugrăvească icoane după binecuvântatul adevăr, [...] spre

---

[94] L. A. Maţulevici, „Cronologia reliefurilor bisericii Dmitrievskaia în regiunea Vladimir Zalensky", în *Cotidianul Institutului Rus de Istorie a artelor*, Moscova, 1992, t. 1, ediţia a 2-a. Cit. după N. Andreev, *Despre procesul diacului Viscovatâi*, p. 235-236.

[95] I. D. Mansvetov, *ibidem*, p. 44; N. Andreev, *Călugărul Zinovie ...*, p. 274.

pomenirea vieții pământești a Mântuitorului și a Patimilor Lui, a izbăvirii de moarte și a mântuirii dumnezeiești pe care a adus-o lumii"[96].

De obicei, apariția și larga răspândire a creațiilor „teologi-co-didactice" sunt explicate în lucrările de istoria artei ca un mijloc dintre cele folosite de către Biserică în lupta împotriva ereziilor. Însă în izvoarele scrise, noi nu aflăm vreun argument pentru acest fapt; niciuna dintre lucrările scrise în acest timp împotriva ereticilor nu ne permite să tragem astfel de concluzii. La preacuviosul Iosif de Volokolamsk (mare dușman al ereziilor), în enumerarea temelor reprezentate pe icoane, aceste teme lipsesc. Dacă într-adevăr astfel de imagini ar fi fost îndreptate împotriva ereticilor, atunci devine straniu faptul că luptători hotărâți împotriva ereziilor, precum Ghenadie, arhiepiscop de Novgorod, sau Maxim Grecul s-au pronunțat împotriva lor. Nici mitropolitul Macarie, în apărarea pe care o aduce acestor creații, nu se justifică prin necesitatea de a le folosi în lupta contra ereziilor. Este greu de înțeles ce propovăduiau aceste creații „mistico-didactice". Și aceasta cu atât mai mult cu cât nici atunci nu le înțelegea nimeni fără o explicație specială: „Iar inscripție pe ele nu au – spune Viscovatâi în Sinod – iar pe Domnul nostru Iisus Hristos L-au zugrăvit în chip de înger, așezat deasupra crucii, îmbrăcat cu armură, sau vedem Sfatul cel Veșnic fără nicio inscripție [...]". Mitropolitul îi spunea lui Ivan: „Pe toate acele sfinte icoane există câte o inscripție. Alături de Sfatul cel Veșnic, este scris «Domnul Savaot», iar lângă chipul lui Hristos pe cruce în sânul Tatălui este scris «Iisus Hristos» [...]. Și Ivan i-a zis: «eu am văzut că pe toate acele icoane este scris «Iisus Hristos» și «Savaot», dar o tâlcuire la aceste parabole nu s-a scris și cei pe care i-am întrebat, nici ei nu cunosc»"[97]. Așa cum se vede din acest dialog, fără explicații nu se poate înțelege ceva din aceste creații. La sfârșitul secolului XVI întreaga tematică se instalează trainic în practica bisericească, așa încât până în vremurile noastre a fost considerată ca un fenomen normal. Astfel, în lucrarea lui

[96] N. Andreev, *ibidem*, p. 274.

[97] N. Andreev, *Despre procesul diacului Viscovatâi*, p. 35.

Lebedev, *Ştiinţa despre teologia liturgică în Biserica ortodoxă*, citim despre imaginile simbolice din secolul XVI: „Păstorii Bisericii Ruse au permis întotdeauna şi au încuviinţat imagini de acest gen, bazându-se nu numai pe sensul interior al acestora, ci şi pentru că vedeau în ele un sistem pedagogic concret şi pentru că simbolurile fundamentale, care intrau în compoziţia unor astfel de imagini, erau folosite din vechime chiar în Biserica din Bizanţ"[98]. Aşa cum vedem, ultimul argument este acelaşi ca şi la mitropolitul Macarie: întrebuinţarea de către Biserica din Bizanţ apare ca un criteriu al adevărului. Totuşi, „sensul interior" al multora dintre aceste imagini dovedeşte o fantezie incredibilă şi se exprimă printr-o colecţie de simboluri şi alegorii atât de „profunde", încât nu numai că nu reprezentau „un sistem pedagogic concret", ci pur şi simplu erau de neînţeles. De aici vor urma şi mulţimea inscripţiilor pe acest gen de icoane în cea de-a doua jumătate a secolului XVI şi în secolul XVII. „Fără ele multe icoane rămâneau de neînţeles", spune un autor din secolul XIX; sensul şi conţinutul icoanei erau inaccesibile poporului: „Şi experienţa a arătat că icoanele fără vreo inscripţie deveneau obiect al diferitor interpretări, a căror urmare era tulburarea poporului"[99]. Însă nu întotdeauna inscripţiile erau o rezolvare a problemei. Chiar şi un om de o cultură atât de înaltă ca Filaret al Moscovei scrie în legătură cu icoana *Rugului aprins*: „în cuprinsul icoanei sunt prezentate multe lucruri greu de înţeles"[100]. Ne putem închipui foarte uşor ce putea să ofere acest „sistem pedagogic concret" credincioşilor de rând.

Este posibil ca ereziile să fi avut într-adevăr o legătură cu aceste icoane „simbolice". Însă raportul nu era polemic, ci mai degrabă de evidentă înrudire interioară. Creatorii icoanelor noi au fost nişte mistici nu mai puţin complicaţi şi confuzi decât

---

[98] Partea I, Moscova, 1900, p. 128.

[99] I. Lebedniţki, *Măsurile guvernului rus pentru îmbunătăţirea iconografiei din secolul XVII*, Duhovnâi Vestnik, Harikov, 1865, vol. XII, p. 53-54.

[100] Citat la L. S. Retkovskaia, „Universul în arta vechii Rusii", în *Trudâ Gosud. Ist. Muzeia. Pamiatniki Kulituri*, Moscova, 1961, p. 15. „Rugul aprins" reprezintă una dintre compoziţiile „teologico-didactice" amintită în enumerarea temelor prezentate în Sinod de către mitropolitul Macarie.

iudaizanții; şi unii şi alții se alimentau din aceeaşi „imaginație religioasă iritată" şi nesănătoasă. Desigur, Biserica nu putea să se slujească în polemica sa cu ereticii de icoane „alcătuite din învățăturile mai multor erezii", aşa cum le-a definit călugărul Zinovie.

Deteriorarea în arta eclesială a secolului XVI era departe de a fi dominantă; dimpotrivă, orientarea ei fundamentală era cu puțin inferioară celei din epoca precedentă. Însă, decăderea duhovnicească generală lipsea arta eclesială de temelia duhovnicească pe care aceasta o avea atunci când isihasmul juca rolul călăuzitor. Între rugăciune şi viața ascetică, pe de o parte, şi între creație şi gândirea teologică, pe de altă parte, se manifestă o dezbinare. Prin aceasta se evidențiază începutul abaterii de la înțelegerea ortodoxă a icoanei, de la fundamentele canonice ale Sinoadelor VI şi VII Ecumenice. În orientarea acceptată de către Sinodul din anul 1553-1554, împrumuturile şi influențele încetează să mai fie asimilate în limbajul pictural organic al Ortodoxiei, fapt care va duce în continuare la imitarea directă a Apusului şi la îndepărtarea definitivă de Tradiție.

14

Arta eclesială în secolul XVII: O artă divizată. Abandonul Tradiției

În Rusia secolului XVII activitatea artistică a cunoscut o dezvoltare de o anvergură neobişnuită. Niciodată nu a fost creat un număr atât de mare de lucrări arhitecturale şi de picturi murale ca în cea de-a doua jumătate a acestui secol. În plan artistic, acest secol este secolul achizițiilor, dar şi al marilor pierderi. „Pierderea marelui stil, pierderea profunzimii în semnificația picturală, lipsa profunzimii, a expresivității şi a tensiunii spirituale, specifice creațiilor secolelor XII-XV, toate acestea erau compensate prin vioiciunea culorilor, printr-un caracter decorativ magnific şi o mare bogăție ornamentală"[1]. Totuşi, această artă, în special iconografia, se menține încă la o înălțime spirituală şi artistică destul de înaltă. Atelierele patriarhiei şi cele mănăstireşti, şi de asemenea marea majoritate a iconografilor, continuă cu strictețe regulile iconografiei tradiționale. Arta eclesială rusă se răspândeşte larg şi dincolo de hotarele statului. La cererea autorităților bisericeşti şi a celor laice, meşteri din Rusia sunt trimişi pentru pictarea bisericilor în Georgia, Serbia, Moldova, Valahia. Dintre toate icoanele existente, clerul înalt şi nobilimea din celelalte țări ortodoxe prețuiau mai cu seamă

[1] *Arta eclesială rusă veche. Secolul al XVII*, Moscova, 1964, p. 7 (în ruseşte).

icoanele ruseşti. Ele erau comandate sau aduse ca daruri. Artiştii greci căutau să obţină „reţetele" pe care le foloseau iconografii ruşi[2]. Astfel se răspândeau şi deprinderile tehnice şi gusturile artistice ale meşterilor ruşi, precum şi tematica intrată în uzul artei eclesiale a secolului XVI.

Potrivit gusturilor din acea vreme, era apreciată în mod deosebit măiestria execuţiei picturii. Deja în a doua parte a secolului XVI, la mulţi dintre cei mai talentaţi artişti, iconografia se transformă într-un fel de performanţă în virtuozitate, dobândind un caracter specific artei miniaturii. Această măiestrie este considerată, dacă nu esenţialul în icoană, atunci calitatea dominantă a icoanei. Diaconul Pavel de Alep care a călătorit în secolul XVII în Rusia, împreună cu patriarhul Macarie al Antiohiei, a fost foarte încântat la vederea acestor icoane: „Să ştii, scrie el, că asemenea iconografilor din acest oraş (Moscova. - L.U.) nu există vreun om pe faţa pământului care să fie mai dăruit în ce priveşte arta, fineţea picturii şi deprinderea măiestriei: ei pictează iconiţe, care impresionează inima privitorului, unde fiecare sfânt sau înger este de mărimea unei seminţe de linte sau a unui osman (o monedă de dimensiuni mici). Am rămas foarte încântaţi la vederea lor"[3].

Situaţia generală a artei eclesiale din secolul XVII, caracterizată prin pierderea calităţilor fundamentale ale marii arte a epocilor precedente, a fost rezultatul declinului duhovnicesc şi al premiselor istorice conturate în secolul XVI. Iar interesul faţă de arta rusă în alte ţări ortodoxe s-a datorat nu numai declinului vieţii artistice sub stăpânirea turcilor, ci şi unei anumite consonanţe în înţelegerea artei eclesiale şi în relaţia cu ea, atitudine datorată circumstanţelor din acea vreme care au marcat istoria Ortodoxiei.

Odată cu îndepărtarea de atitudinea duhovnicească a isihasmului, lumea ortodoxă cunoaşte o secătuire generală a tradiţiei creatoare vii. Gândirea teologică decade de la înălţimea la care

---

[2] A. Grabar, *L'Expansion de la peinture russe aux XVI et XVII siècles. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, vol. 2, Paris, 1968, p. 943-963.

[3] „Călătoria Patriarhului Macarie în Rusia", în *Lecturi ale Societăţii Imperiale de istorie şi anchităţi ruse*, Moscova, 1898, edit. IV, cartea a X-a, p. 43.

ajunsese în veacurile precedente. Această decadență duhovnicească interioară a cuprins, deşi nu în mod concomitent, întreaga Ortodoxie, indiferent de marea diversitate a condițiilor istorice în care se aflau diferitele Biserici locale. Toate aceste biserici s-au trezit într-o stare interioară identică, în fața noilor vremuri, vremuri ale ciocnirii deschise între Ortodoxie şi Occidentul eterodox, între viziunea ortodoxă asupra lumii şi raționalismul culturii occidentale. În ciuda diversității de situații, condițiile istorice nu numai că nu au favorizat oprirea decadenței duhovniceşti, ci, dimpotrivă, au adâncit-o, deschizând prin aceasta o cale largă influențelor eterodoxe asupra vieții duhovniceşti a Ortodoxiei. Atât în țările care au căzut sub stăpânirea turcilor cât şi în Rusia, creşte presiunea exercitată de confesiunile occidentale. „În Răsărit au fost aduse armate întregi de propagandişti iscusiți, pregătiți în şcoli speciale"[4]. O rețea de episcopii catolice acoperea întreg Răsăritul ortodox. Având în vedere nivelul scăzut al învățământului şcolar, oamenii erau trimişi pentru a studia în Apus, întorcându-se de acolo infectați de atmosfera teologică şi spirituală specifică Apusului.

În Rusia, secolul în care a domnit țarului Petru I începe printr-o răscoală, şi se termină prin reforma brutală a țarului amintit. În timpul răscoalei, Biserica Rusă a trebuit încă o dată să joace un rol decisiv în renaşterea statului: doar glasul ei a fost destul de autoritar pentru a desființa anarhia şi pentru a uni poporul rus. Totuşi, de la mijlocul secolului situația se schimbă. Mersul dezvoltării statului rus a dus la includerea Rusiei în orbita culturii occidentale. Din cauza lipsei unui învățământ propriu, este introdus învățământul de tip occidental. În acest proces, un rol hotărâtor l-a avut Rusia sud-vestică. „Monahul ortodox din sud-vestul Rusiei, care a studiat într-o şcoală latină sau într-o şcoală rusească de acelaşi tip, a fost chemat la Moscova, devenind primul propagator al ştiinței apusene"[5]. Împreună cu această

[4] Una dintre cele mai recunoscute era Colegiul „Sfântul Atanasie" din Roma, deschis în anul 1557 de către papa Grigorie al XIII-lea. A. Schmemann, *Calea istorică a Ortodoxiei*, New York, 1954, p. 330-331.

[5] V. O. Kliucevsky, *Opere*, Moscova, 1957, t. 3, p. 275.

ştiinţă, era introdusă şi teologia scolastică. Rusia sud-apuseană a fost nevoită nu doar să parcurgă problemele Apusului, ci şi să le retrăiască şi să le găsească o soluţionare; fiind contaminată de occidentalism, ea a transmis boala Apusului şi Bisericii Ruse.

Secătuirea tradiţiei teologice dinamice în Ortodoxie a dus la următorul paradox: în apărarea faţă de atacurile confesiunilor apusene, Ortodoxia „a fost nevoită să se înarmeze cu argumente scolastice, şi aceasta, la rândul său, a dus la o nouă influenţă periculoasă asupra teologiei ortodoxe, nu numai datorită întrebuinţării de termeni care nu-i sunt specifici, ci şi prin idei teologice şi duhovniceşti. A avut loc un fenomen pe care unii teologi, cum ar fi, de exemplu, părintele George Florovsky, l-au numit «pseudo-morfoza Ortodoxiei», adică acea preluare de forme de gândire şi expresii care îi erau improprii Ortodoxiei"[6]. Atât teologia greacă cât şi cea rusă au fost pătrunse de scolastică: gândirea ortodoxă a fost paralizată, imobilizată. Acest fapt a însemnat o aservire, o latinizare a Ortodoxiei dezarmate, la această latinizare fiind expusă şi teologia şi modul ortodox de a înţelege lucrurile, şi chiar psihologia religioasă.

În domeniul creaţiei artistice, ca şi în domeniul gândirii teologice, trăirea creatoare în Tradiţie se estompează. Cercetarea ideilor aduse din domeniul eterodoxiei nu se mai face în lumina Tradiţiei, ca şi până acum. Schimbările care au avut loc în psihologia religioasă a epocii sunt exprimate prin ruptura dintre rugăciune şi asceză, pe de o parte, iar pe de altă parte, dintre creaţia artistică şi gândirea teologică. Tradiţia creatoare este înlocuită prin două curente opuse: conservatorismul (aşa s-a întâmplat, după cum am văzut, în Bizanţ) şi, sub influenţa culturii apusene, trecerea pictorilor în sfera acestei culturi.

În ţările ortodoxe aflate sub stăpânirea turcilor, viaţa artistică dacă nu încetează, scade considerabil. În marile oraşe, în mediile supuse influenţei apusene, imitarea artei occidentale câştigă tot mai mult teren. Iar arta tradiţional-ortodoxă a fost alungată în mănăstiri şi în regiunile de provincie. Are loc o

[6] Arhiepiscopul Vasili (Krivoşein), *Textele simbolice în Biserica Ortodoxă*, Moscova, 1968, nr. 4, p. 18.

dezbinare în acest sens, întrucât poporul simplu continuă să se țină puternic de arta tradițională, pe care şi-o însuşeşte ca pe o contra-acțiune la adresa eterodoxiei şi ca pe o manifestare a spiritului național[7].

În Rusia secolului XVII, sub influența culturii apusene, are loc îndepărtarea culturii de Biserică, aceasta devenind un domeniu autonom. Până atunci, în Biserică se integrau toate părțile vieții, toate domeniile creației umane. Acum anumite domenii ale activității creatoare se emancipează. Acest fenomen va atrage după sine şi divizarea societății ruse. Dacă mai înainte, cu toate diferențele de ordin social, ruşii constituiau o masă omogenă, prin mentalitatea duhovnicească, acum influența apuseană a nimicit, aşa cum spune Kliucevsky, „această integritate morală a societății ruse [...]. În acelaşi mod în care o sticlă crapă atunci când este încălzită neuniform, în zone diferite, aşa şi societatea rusă, fiind pătrunsă în mod inegal de influențele apusene, s-a sfărâmat"[8]. Influențele apusene pătrund tot mai mult în însăşi viața bisericească şi în artă. Arta religioasă occidentală inundă literalmente Rusia prin „reproduceri, desene, gravuri după modelele apusene puse în circulație de către iezuiți"[9]. Meşterii ruşi folosesc foarte mult acest material în pictarea bisericilor, împrumutând compoziții întregi. Ei sunt preocupați în mod special de aspectul anecdotic, cotidian, prin care mai toate temele biblice sunt reprezentate în gravurile occidentale. De un succes deosebit se bucură printre meşteri Biblia ilustrată a lui

[7] Această situație era evidentă deja în secolul XIV pe litoralul adriatic, unde arta tradițional ortodoxă se afla față în față cu influențele puternice ale Apusului, influențe care veneau în mod nemijlocit din centrul Renaşterii – Italia vecină; artiştii erau nevoiți fie să imite arta italiană pentru a satisface gusturile anumitor clienți, fie „să revină la formele bizantine, pentru a satisface gusturile conservatoare şi pentru a lucra în biserici mici de sat, unde formele bizantine se identificau cu expresia cea mai înaltă a sfințeniei" (J. Djuric, *Icones de Yougoslavie*, Belgrad, 1961, p. 52).

[8] V. O. Kliucevsky, *Opere*, p. 361-362.

[9] N. Sâcev, „Icoana lui Simon Uşakov din arhiva de patrimoniu al eparhiei de Novgorod", în *Sbornik pameati 25-letia uceonoi deiatelinosti D.L. Ainalova* (Sbornicul pomenirii a 25 de ani de activitate didactică a D. P. Ainalova), Petersburg, 1915, p. 96.

Piskatora, editată la Amsterdam în anul 1650. Totuşi, trebuie spus că odată cu folosirea acestui material, artiştii ruşi îl dezvoltă într-un limbaj artistic organic, specific artei eclesiale ruse şi, din punct de vedere artistic, lucrările lor (de pildă picturile murale din bisericile din Iaroslav, Kostroma, Rostov), depăşesc pe departe modelele folosite. Dar această artă este deja una „iluminată doar printr-o slabă strălucire a marilor tradiții, care se sting treptat"[10]. În Ucraina, gravurile apusene erau întrebuințate ca modele încă din anii '40 ai secolului XVII[11]; iar în cea de-a doua jumătate a acestui secol, potrivit mărturiei aduse de Pavel de Alep, „iconografii cazaci au împrumutat frumusețea artistică a reprezentării persoanelor şi a culorilor în care erau pictate hainele francilor şi polonilor"[12]. Utilizarea modelelor apusene a fost, după cum se vede, o cauză a faptului că în Sfântul Munte, unde în acest timp tradiția ortodoxă era respectată, monahii erau ostili față de călugării ruşi şi, în special, față de cei ucraineni, suspectându-i de erezia latinilor şi „preferând să se închine nu unei icoanei ruseşti, ci unui chip de calitate mediocră, pictat de către meşterii locali"[13].

În Rusia moscovită, în mediul meşterilor de frunte (mai ales în atelierul iconografic al țarului şi printre meşterii care aveau legături cu acesta), se configurează o mişcare în care sunt formate puncte de vedere estetice noi şi ia naştere o nouă orientare în artă. Condițiile spirituale şi istorice din această etapă a vieții Bisericii ruse şi a artei sale au fost de aşa natură că acest curent ajunge dominant şi se îndepărtează puternic de Tradiție.

Nicăieri ruptura de Tradiție nu s-a petrecut prin atâtea dispute furtunoase, printr-o tulburare atât de mare şi printr-o astfel de destrămare dureroasă ca în Rusia. Niciunde nu a fost analizată cu o astfel de acuitate starea artei eclesiale. În acest secol „al echi-

---

[10] I. Grabar, *Istoria artei ruse*, Moscova, t. VI, p. 492.

[11] V. Svențițkaia, „Creațiile lui Ivan Rudcovici", în *Iscustvo*, 1964, Nr. 6, p. 65.

[12] *Călătoria Patriarhului Macarie în Rusia*, cartea IV, cap. XII, p. 41.

[13] A. Grabar, *Istoria artei ruse*, p. 941.

librului pierdut"[14] îşi face simţită apariţia o nelinişte neobişnuită, ce se exprimă printr-o serie de măsuri luate de către autoritatea bisericească şi de către cea civilă, precum şi prin documente scrise. Astfel au ajuns până la noi zeci de documente din a doua jumătate a secolului XVII, diferite după caracterul şi conţinutul lor, dedicate parţial sau în totalitate artei bisericeşti[15].

Aşa cum am văzut, conţinutul disputelor care au produs nelinişte în cercurile largi ale societăţii ruseşti în secolul XVI se referea la fundamentele doctrinare ale icoanei, la corespondenţa unor teme iconografice cu învăţătura Bisericii. Acestor întrebări continuă să li se acorde interes şi în unele documente din secolul XVII, cum sunt, de exemplu: *Lucrările Marelui Sinod de la Moscova, Scrierea monahului Eftimie din Ciudovsk* (regiune a Novgorodului) şi, parţial, *Scrisoarea duhovnicească* a patriarhului Ioachim. Un interes deosebit prezintă şi grupul de documente, care sunt de

[14] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, Paris, 1937, p. 58.

[15] Cele mai importante dintre acestea sunt următoarele: (1) Iosif Vladimirov, *Scrisoarea unui oarecare zugrav Iosif către zugravul ţarului şi către înţeleptul iconograf Simon Feodorici*, Moscova, 1964 (citată în continuare *Scrisoarea* ...); (2) Simon Uşakov, „Cuvânt către iubitorii de zugrăvire a icoanelor", în *Mastera iskoustva ob iscustve* 1937, t. IV (în continuare *Cuvânt...*); (3) Simeon Poloţky, *Cerere sau scrisoare către ţar în timpul Marelui Sinod de la Moscova*, publicată doar parţial în L. N. Maikov, *Studii despre istoria literaturii ruse din secolele XVII – XVIII*, Petersburg, 1889, şi Simeon Poloţky, *Despre iconografia rusă*, Petersburg, 1889; (4) Lucrările Marelui Sinod de la Moscova din anul 1667, Moscova, 1893; (5) *Gramata celor trei patriarhi alcătuită la porunca ţarului şi semnată de patriarhii Paisie al Alexandriei, Macarie al Antiohiei, care se aflau la Moscova, şi de Ioasaf al Moscovei*, Petersburg, 1865 (în continuare *Gramata...*); (6) *Gramata ţarului*, 1669 (*ibidem*); (7) Inok Evfimy, „Întrebări şi răspunsuri din iconografia rusă a secolului al XVII", în *Vestnik Obşestva drevnerusskogo iskustva*, editat de G. Filimonov, Moscova, 1874 – 1876; (8) *Viaţa protopopului Avacum*, Moscova, 1960. (9) Patriarhul Ioakim, „Scrisoare duhovnicească", fragmente publicate în *Iconopisnâi Podlinic*, edit. de Bpolişakov sub îndrumarea lui T. Uspensky, Moscova, 1903; (10) Karion Istomin, *Cuvântare către cel care doreşte să picteze icoane* (sfârşitul secolului XVII). Compilaţie din eseurile lui Işakov, Simion Paloţky şi din *Gramata patriarhilor* şi *Gramata ţarului*. Izvorul este *Sbornicul*, editat în anul 1642, sub denumirea de *Buchet. Cuvinte despre cinstirea sfintelor icoane şi despre închinarea lor*. Acesta nu conţine vreo lucrare dintre cele originale ale epocii, ci este o colecţie de texte cu scop polemic, împotriva protestanţilor.

altminteri primele tratate scrise în limba rusă, dedicate teoriei artei şi esteticii, exprimând puncte de vedere noi, apărute în această epocă. Ele sunt consacrate indirect sau în mod nemijlocit apărării noii orientări introduse în practica artei ruse, căreia îi dau o justificare teoretică. Acestea sunt lucrări ale iconografilor Iosif Vladimirov, Simon Uşakov şi, de asemenea, ale lui Simeon Poloțky, apoi *Gramata celor trei patriarhi* şi, parțial, *Gramata țarului*. În sfârşit, al treilea grup de documente exprimă opoziția față de această nouă orientare (*Gramata duhovnicească a patriarhului Ioachim, Viața protopopului Avvacum*). Toate acestea sunt importante prin faptul că arată schimbările care au loc atât în artă, cât şi în înțelegerea ei; arată cum a fost înțeleasă noua orientare de adepții ei şi ce vedeau în ea şi cum o apreciau adversarii ei. Toate acestea reflectă înțelegerea dificilă şi contradictorie a artei eclesiale din secolul XVII, şi chiar documentele care apără iconografia tradițională manifestă decadența începută în secolul XVI, în prezent adâncită şi lărgită.

Majoritatea documentelor din secolul XVII sunt cauzate de grija pentru starea iconografiei contemporane şi tind, într-o măsură mai mare sau mai mică, spre îmbunătățirea calității ei. Aşa cum am văzut, în secolul XVI, nevoia tot mai mare de icoane sporeşte în mod considerabil numărul iconografilor[16]. Printre ei

[16] Trebuie amintit că icoana nu a avut nicăieri o atât de largă răspândire şi o asemenea importanță ca în Rusia. Nu în zadar cronicarii notau, pe lângă datele de importanță politică şi date despre zidirea şi pictarea bisericilor, ca şi despre realizarea, transportarea, ba chiar şi restaurarea icoanelor. Icoana făcea parte în mod organic din viața poporului, fiind prezentă în toate evenimentele acestei vieți; întreaga lui existență, în special calendarul agricol, era orânduit în jurul sărbătorilor şi al zilelor de pomenire a sfinților, ceea ce, fireşte, se traducea prin cinstirea unor icoane şi prin răspândirea lor. Icoanele erau obiecte indispensabile nu numai amenajării interioare ci şi celei exterioare a fiecărui edificiu, fie el public sau privat. În zilele noastre este greu să-ți închipui că „țarul Alexei Mihailovici avea în sala icoanelor 6 200 de icoane primite cadou [...]. În plus, avea mai mult 600 de icoane vechi. Iar în camerele de jos erau păstrate multe icoane, alese din tot palatul, pentru a fi ferite de tâlhari" (N. P. Kondakov, *Icoana rusească*, Praga, 1931, p. 30-31). În catedrala *Bunei Vestiri* existau mai mult de 3000 de icoane, ca şi în catedrala de la Smolensk din mănăstirea

erau şi oameni care nu aveau nici cele mai elementare cunoştinţe artizanale, după cum mărturisesc despre aceasta documentele Sinodului Stoglav, apoi documentele din secolul XVII. Fireşte, în asemenea condiţii, nivelul general al iconografiei nu putea să se menţină la înălţime.

În lupta cu iconografia de proastă calitate, atât autorităţile duhovniceşti cât şi cele civile şi-au exprimat dorinţa ca icoanele „să fie pictate după vechile modele". Însă aceste „vechi modele" erau unicul criteriu pentru a judeca dacă o imagine este corectă; ele înlocuiesc criteriile teologice şi satisfac pe deplin cerinţele autorităţilor spirituale şi ale celor civile. Pentru a rezolva această problemă, Marele Sinod de la Moscova, fără a intra în amănunte, cum s-a întâmplat la sinodul Stoglav, formulează o decizie asemănătoare celei emise de acest Sinod, rânduind supravegherea iconografilor în persoana unui „staroste" – pictor din rândul „cinului preoţesc". Se foloseşte acelaşi mijloc pentru a lupta împotriva „icoanelor de proastă calitate", care s-a dovedit deja impropriu şi fără rezultate. Un an mai târziu *Gramata celor trei patriarhi,* deşi într-o formă generală, pretinde ca iconografii iscusiţi să-i verifice pe ceilalţi şi să aducă mărturii despre pregătirea lor printr-o scrisoare semnată de către ei. După *Gramata patriarhilor* a urmat, în anul 1669, *Gramata ţarului* prin care acesta hotărăşte instituirea unei diplome de stat: „Dorim însă să acordăm gramatele noastre împărăteşti tuturor iconografilor mai însemnaţi, fiecăruia după pricepere, ca o confirmare"[17]. În acest chip, lucrul iconografilor trece de la învăţătura duhovnicească, de la asceză şi rugăciune, la controlul efectuat de către autoritatea bisericească, apoi la controlul autorităţii statale. Sinodului Stoglav s-a folosit de puterea laică, ameninţând cu „mânia ţarului". Acum arta eclesială este reglementată prin măsuri bisericeşti şi prin hotărâri luate de către ţar.

Novodievici. Din toată această bogăţie s-au păstrat doar nişte fragmente separate. „Ceea ce nu au reuşit să distrugă incendiile devastatoare şi invaziile care au distrus întreaga podoabă în catedrale şi în bisericile de ţară, iar prin locuinţe toate icoanele, a reuşit uitarea" (*ibidem*, p. 38). Dar a existat şi distrugerea premeditată, din motive ideologice.

[17] *Gramata ţarului*, p. 17.

O atenție deosebită este acordată calității iconografiei de către Iosif Vladimirov în prima parte a lucrării sale, şi, de asemenea, de către Simeon Poloțky, în memoriul pe care l-a adresat țarului pentru a fi analizat în Sinod. *Scrisoarea* lui Vladimirov, primul document în ordine cronologică, a servit ca model pentru câteva scrieri posterioare şi a exercitat o anumită influență asupra lor. De această scrisoare se foloseşte pe larg în memoriul său şi Simeon Poloțky. Mai mult decât alte documente, această scrisoare descrie în detaliu neajunsurile din iconografie şi cele referitoare la atitudinea credincioşilor față de icoană, însoțind toate aceste constatări de o critică usturătoare. Critica adusă de către Vladimirov este întocmită înțelept, ingenios şi coerent; el îi atacă inteligent şi cu forță, atât pe cei care produc icoane ieftine de proastă calitate, cât şi pe cei ce le cumpără.

„Şi unde mai întâlneşti în altă parte o aşa indecență – scrie Vladimirov – cum este aceasta pe care o întâlnim aici. O scădere şi o profanare a artei iconografice venerabile şi înțelepte a icoanelor a fost provocată de cei inculți; din această cauză negustorii (de vite, carne şi peşte) şi corăbierii cară cu coşurile peste tot, în cătune şi prin sate, icoane dintre cele ce sunt pictate în mod derizoriu. Unele nici nu semănau a fi chipuri omeneşti, ci au aspectul unor chipuri asemănătoare oamenilor sălbatici"[18]. Potrivit celor spuse de către autor, astfel de icoane sunt vândute de la un comerciant la altul în cantități mari şi sunt duse prin cele mai îndepărtate cătune şi, „ca pe nişte fluiere pentru copii, sunt schimbate pe ouă, pe ceapă şi pe tot felul de obiecte". Vladimirov îi mustră nu numai pe „oamenii simpli" care iau icoane în schimbul unui ou sau a unei cepe, ci şi pe „oamenii înstăriți", care cumpără aceste icoane de calitate ieftină. Răul acesta, după spusele lui, se datorează nu doar negustorilor care îşi câştigă pâinea prin vânzarea icoanelor, „ci şi indiferenței preoților care s-au dovedit a fi nepăsători, împlinind fără purtare de grijă lucrarea Bisericii". O încurajare deosebită a acestor picturi vine din partea oamenilor „a căror minte este plecată spre argint şi aur, care îşi construiesc case luxoase, cărora le

[18] I. Vladimirov, *Scrisoarea...*, p. 33.

place să aibă în grajd cai de valoare, dar cumpără icoane de proastă calitate pentru biserică"[19]. Printr-o astfel de zugrăvire a icoanelor, spune Simeon Poloțky, se aduce hulă lui Dumnezeu Însuşi, iar cei care le zugrăvesc sunt numiți „zugravi proşti ai Dumnezeirii"[20]. Rezultatul acestei produceri în masă a icoanelor, potrivit afirmațiilor susținute de mai mulți autori, a fost faptul că iconarii buni nu mai aveau ce lucra sau ajungeau să trăiască în sărăcie sau să îşi schimbe profesia[21]. „Din această cauză se vor veşteji dumnezeieştile biserici", spune Simeon Poloțky[22]. Mulțimea icoanelor artizanale nu era singura cauză a acestei situații: mai era şi poziția socială grea în care se aflau iconografii simpli, nevoiți să exercite pe lângă această profesie şi alte obligații de stat, comune tuturor. De aceea, atât Sinodul Stoglav cât şi alte documente din secolul XVII cer pentru iconografi o poziție socială mai bună.

Nu există îndoieli asupra faptului că această critică a iconografiei din documentele secolului XVII era întemeiată. Cumpărarea masivă şi comercializarea icoanei au dus la neglijențe şi abuzuri inevitabile; indiscutabil, acest fenomen, s-a reflectat în calitatea icoanelor. Nu în zadar prin decretul din anul 1668 emis de către țar, pictarea icoanelor le este interzisă locuitorilor din satele Mstera şi Holui. Pe bună dreptate Vladimirov îi atacă în special pe comercianții de icoane care, pentru câştigul lor, sugerează cumpărătorilor că „mântuirea nu se dobândeşte prin picturi bune, iar printre icoanele făcătoare de minuni există şi multe care erau prost pictate"[23]. El se leagă şi de credincioşii care, din naivitate sau „pentru a economisi, cumpără pentru bani puțini icoane de proastă calitate, aşteaptând de la acestea semne şi minuni [...]. Cu adevărat, ei nu cinstesc icoanele sfinților, ci mai degrabă Îl ispitesc pe Dumnezeu"[24]. El recunoaşte că minu-

[19] *Ibidem*, p. 36
[20] L. N. Maikov, *Simeon Poloțky despre iconografia rusă*, p. 8.
[21] I. Vladimirov, *Scrisoarea...*, p. 35.
[22] L. N. Maikov, *Simeon Poloțky despre iconografia rusă*, p. 5.
[23] I. Vladimirov, *Scrisoarea...*, p. 33.
[24] *Ibidem*, p. 36.

nile nu depind de calitatea icoanei, că Dumnezeu poate săvârşi minuni „şi prin imagini nepotrivite", tot aşa cum lucrează „prin cei nevrednici" sau în acelaşi mod în care săvârşeşte minuni şi prin puterile naturii; însă El lucrează nu datorită nevredniciei acestor icoane, ci tocmai împotriva nevredniciei lor. Şi chiar dacă „prin aceste picturi nepotrivite câteodată se arată şi unele semne, aceasta nu ne va fi îndreptăţire înaintea dreptului Judecător"[25].

Cu toate acestea, în ciuda existenţei unor temeiuri serioase, critica prea generalizată a iconografiei artizanale susţinută de către autorii amintiţi mai sus, naşte o anumită neîncredere. Ce au ei în vedere când spun „icoane de proastă calitate"? După ce criteriu este apreciată calitatea icoanelor? Este vorba doar de nivelul artizanal scăzut din punct vedere calitativ? Pentru că din secolul XVII până la noi a ajuns un număr mare de icoane, diferite prin calitate şi prin caracter. Însă imagini „inacceptabile" reprezentând chipuri ale unor „oameni sălbatici" noi nu cunoaştem şi este greu de presupus că toate aceste icoane au dispărut fără a lăsa vreo urmă. Desigur, după opinia acelor meşteri despre care scria Pavel de Alep şi după opinia clienţilor care doreau icoane de bună calitate, o icoană obişnuită apărea pentru ei ca o mâzgălitură. Dar nu este vorba numai despre acest aspect. Aşa cum corect a observat I. N. Dmitriev, în articolul dedicat câtorva dintre documentele amintite de către noi, se ducea o luptă împotriva iconografiei de proastă calitate, împotriva producerii în masă „a acelor icoane ieftine, al căror cumpărător era poporul – oamenii simpli. Fără îndoială, autorii acestor documente considerau pictura acestor icoane ca fiind de proastă calitate, necorespunzând cerinţelor generale impuse de artă. Însă este vorba despre două arte diferite care existau în paralel: arta nobilimii şi arta creată de popor, sau care, în orice caz, era răspândită în popor, recunoscută de către acesta. Lupta împotriva acestei arte nu reprezenta altceva decât una dintre manifestările luptei de clasă. Această luptă a fost nu numai pretextul, ci şi cauza apariţiei primelor *tratate* ruseşti despre

---

[25] *Ibidem*, p. 34.

teoria artei, care exaltă şi justifică arta «superioară» de care se bucurau cei din clasa nobililor, precum şi lupta lor împotriva acelui tip de artă întâlnit în casele oamenilor de rând. Autorii *tratatelor* – nu numai Simion Uşakov, ci şi alţii – au fost într-o măsură mai mare sau mai mică adepţii noului tip de artă care apăruse în acea perioadă"[26]. Într-adevăr, nu este vorba numai despre calitatea icoanelor şi nu numai din cauza acelei înflăcărări polemice autorii au exagerat lipsurile iconografiei artizanale, ci din cauza premiselor ideologice cu care era alimentată noua orientare a iconografiei din acea vreme.

Fiind o artă eclesială, arta Bisericii – prin însăşi natura sa – nu avea şi nu putea să aibă un caracter de clasă. Dimpotrivă, independent de calităţile sale artistice, ea a slujit în cursul istoriei ca element unificator a ceea ce a fost disparat, nu numai din punct de vedere social şi politic, ci şi naţional. Exista un singur criteriu căruia i se supunea, iar criteriul doctrinar nu se deosebea de aspectul estetic. Aşa cum am mai spus, aprecierea estetică a unei creaţii era nedespărţită de aprecierea teologică; arta era teologia exprimată cu ajutorul categoriilor estetice. În unele documente din secolul XVII, criteriul teologic rămâne încă decisiv, dar numai în domeniul iconografic. La adepţii acestui curent nou, criteriul estetic se separă treptat de cel doctrinar şi capătă o valoare independentă; nu este nimic surprinzător în faptul că acea critică fără nuanţe a icoanelor artizanale vine chiar de la ideologii acestui nou curent. Astfel, criteriul estetic este pentru Vladimirov unicul decisiv: este mai bine să existe un singur chip al lui Hristos, bine pictat, decât mai multe icoane nereuşite, „inacceptabile"; mai mult decât atât, dacă nu poţi avea o icoană bună, mai bine să nu ai de niciun fel, decât să te rogi în faţa uneia de calitate „proastă"[27]. Poziţia lui Simeon Poloţky în acest sens este mai flexibilă; pe de o parte el atacă producţia de icoane de proastă calitate, pe de altă parte, el apără acelaşi

[26] I. N. Dmitriev, „Teoria artei în scrierile vechii Rusii", în *Trudâ Otdela drevneruskoi literaturâ*, Moscova, 1953, p. 109-110.

[27] I. Vladimirov, *Scrisoarea...*, p. 42-43.

tip de icoane în disputa pe care o poartă cu protestanții[28]. Este evident faptul că, din punct de vedere doctrinar, aceste „icoane rele" corespundeau totuşi scopului pentru care erau produse. Oare nu din această cauză documentele oficiale, adică *Lucrările Marelui Sinod, Gramata celor trei patriarhi* şi *Gramata țarului*, sunt mai rezervate în critica adusă acestor icoane decât autorii amintiți mai sus şi se limitează la o analiză generală despre iconografi? Iar monahul Eftimie, patriarhul Ioachim şi protopopul Avvacum nu amintesc deloc calitatea artistică a iconografiei. În ce priveşte poporul, îi era absolut străină aprecierea estetică a icoanei. Pavel de Alep, care judecă arta eclesială din punct de vedere estetic, scrie: „Cum toți moscoviții se deosebesc printr-un ataşament şi o dragoste mare față de sfintele icoane, ei nu se mai uită la frumusețea imaginii şi nici la arta picturii, ci toate icoanele sunt de aceeaşi valoare pentru ei[29]. Înseamnă că pentru poporul credincios nu calitatea artistică era importantă. Orice schimbări s-ar fi făcut în conştiința lui eclesială, icoana rămânea o expresie a credinței lui, indiferent de calitatea ei artistică.

Prin ce se deosebeau punctele de vedere susținute de către autorii documentelor novatoare? „Ar fi fost incorect să credem – scrie Dmitriev în lucrarea amintită mai sus – că punctele de vedere exprimate în aceste tratate erau justificate prin «idei occidentale», care au pătruns la noi în țară în secolul XVII. [...] Cel ce cunoaşte lucrările teoreticienilor bizantini consacrate chestiunilor despre artă, va vedea în mod cert, fără prea mare greutate, legătura strânsă dintre tratatele noastre şi aceste opere"[30]. O astfel de concluzie nu poate fi decât rodul unei juxtapuneri exterioare de texte. În mod cert, ideologii artei noi nu se rup în mod deschis de Tradiția ortodoxă; ei îşi chiar afirmă fidelitatea față de Tradiția Bisericii. De aceea în declarațiile lor, de multe ori fac apel la analizele „teoreticienilor bizantini" şi repetă opiniile clasice susținute de către aceştia despre icoană. Însă, aşa cum vom vedea în continuare, şi în practică şi în teorie, ei se folosesc

[28] L. N. Maikov, *Simeon Poloțky despre iconografia rusă*, p. 137.
[29] *Călătoria Patriarhului Macarie în Rusia*, edit. III, c. IX, cap. III, p. 136.
[30] I. N. Dmitriev, *op. cit.*, p. 110.

de idei şi reproduc teze care se află într-o contradicţie totală cu Tradiţia, iar prin aceasta şi cu „teoreticienii bizantini". Desigur, „ideile occidentale" nu definesc în totalitate aceste tratate; însă cultura care se formează, modul de a gândi, de a vedea viaţa, precum şi teologia „îmbrăcau haine occidentale".

Acea schimbare radicală care a avut loc în cultură şi în modul de a vedea lucrurile, apărută la elita rusească şi printre conducătorii societăţii ruse, a adus o schimbare la fel de radicală şi în artă, o atitudine diferită faţă de ea şi formarea unor categorii estetice noi. Această concepţie nouă era adusă de cultura ruptă de Biserică, de tip occidental, care era de fapt o cultură de clasă. Arta care îi corespundea era o artă desacralizată, străină poporului. Această artă în sine, ca şi înţelegerea ei, mărturisesc despre o viziune artistică şi categorii estetice noi, care nu sunt fundamentate pe premise doctrinare, nici pe experienţa spirituală ortodoxă, ci se nasc din această cultură desacralizată. Credinţa în sine este prezentată ca fiind un aspect al culturii, iar în aprecierea artei eclesiale un rol decisiv îi revine factorului estetic. Acest factor, această înţelegere nouă a artei, stă la baza atitudinii critice faţă de icoanele artizanale la ideologii picturii de tip nou.

Aşa cum s-a constatat de nenumărate ori, tratatele secolului XVII reprezintă o apologie a artei: toate au ca scop, într-o anumită măsură, să-i justifice şi să-i dovedească utilitatea. Însă, dacă obiectul acestor tratate depăşeşte cadrul artei sacre propriu-zise, ele au fost scrise tocmai în apărarea acesteia. Dacă opera lui Vladimirov este îndreptată în mod deschis şi categoric împotriva unui anumit adversar (apărătorii artei tradiţionale şi ai iconografiei artizanale), alte documente nu menţionează adversarii vizaţi. Însă apologia lor are, în argumentare, un caracter anti-iconoclast. „Realizarea icoanelor – spune Simon Uşakov – a fost lăudată întotdeauna, în toate ţările şi mediile sociale, pentru că aceasta a fost utilizată pretutindeni pentru marele ei folos". El expune pe larg argumentarea clasică împotriva iconoclaştilor cu trimiteri la Vechiul şi la Noul Testament. Urcând cu originea pictării icoanelor la Însuşi Dumnezeu, el spune: „iar dacă în *Decalog* Dumnezeu interzice facerea chipurilor, cel care

gândeşte sănătos va vedea că El interzice crearea imaginilor idolatre, chipurile care sunt cinstite ca Dumnezeu şi nu opreşte să se facă imagini care ne aduc frumuseţe, folos duhovnicesc, înfăţişându-ne iconomia dumnezeiască". Vorbind despre Sfânta Faţă – icoana nefăcută de mână omenească –, el concluzionează: „Iar dacă Însuşi Dumnezeu ne arată ceea ce se cuvine nouă să facem, de ce să nu le pictăm?"[31]

Gramata patriarhilor începe prin a afirma că „arta imaginilor nu a fost inventată de către indieni, aşa cum credea Pliniu, nici de către Pyrron [...], nici egiptenii, nici corintenii, nici locuitorii din Chios, nici atenienii nu sunt inventatorii acestei arte onorabile, aşa cum cred unii; ci este Domnul Însuşi, Cel Care este autorul tuturor artelor şi meseriilor"[32]. Cu alte cuvinte, crearea imaginilor nu este o invenţie păgână, „aşa cum cred unii", ci un aspect al creaţiei umane, rânduit de Dumnezeu Însuşi. Încercarea de a expune amănunţit toate laudele aduse acestei arte, spun patriarhii terminându-şi analiza, ar fi acelaşi lucru cu încercarea de „a goli oceanul cu un pahar"[33]. Iar Uşakov îşi încheie cuvântul prin următoarea afirmaţie: „Urând această frumuseţe şi harul lui Dumnezeu, diavolul care a schimonosit în Adam chipul lui Dumnezeu din Adam printr-o viclenie, le-a adus şi sfintelor icoane hulă nesuferită prin slugile sale, numindu-le idoli"[34].

Însă a apăra icoana în faţa ortodocşilor şi a dovedi folosul ei, mai ales poporului rus, este ca şi cum ai intra cu forţa printr-o uşă deschisă. La Moscova, în acele vremuri se greşea mai degrabă printr-o cinstire exagerată, iar câteodată această greşeală era mai aberantă decât rătăcirea iconoclastă. De aceea apare indiscutabil faptul că aceste documente, închinate teoriei esteticii, care argumentează şi fundamentează, aşa cum a observat Dmitriev, „arta înaltă a păturilor privilegiate ale societăţii", reflectă în acelaşi timp lupta ce se ducea atât cu protestantismul contemporan ei din afara Bisericii, cât şi cu elementele protestante din

[31] *Cuvânt...*, p. 22.
[32] *Gramata ...*, p. 8
[33] *Ibidem*, p. 9.
[34] *Cuvânt...*, p. 22.

interiorul ei. În secolul XVI pericolul iconoclast creştea deja prin pătrunderea lui în hotarele statului moscovit şi prin succesul deosebit al mişcării reformate în Polonia şi Lituania. În acel moment a scris Sfântul Maxim Grecul lucrările sale anti-protestante (*Cuvânt împotriva lutheranilor privind cinstirea sfintelor icoane, scris împotriva ereticilor*). Refuzul protestanților de a cinsti sfintele icoane avea anumite urmări, cu atât mai mult cu cât s-a manifestat încă din vremea ereziei iudaizanților, împotriva cărora era îndreptat primul capitol al *Scrisorii către un iconar*. Aşa cum se ştie, în secolul XVII, presiunea protestantismului era foarte puternică în întreaga lume ortodoxă, în special după apariția în Biserică a mărturisirii calviniste şi iconoclaste a patriarhului Chiril Lukaris al Constantinopolului. Atât în Răsăritul grec cât şi în Rusia meridională, această mărturisire de credință a produs mare tulburare. În Rusia moscovită, încă la începutul anilor '40, problemele referitoare la protestantism au fost discutate cu multă acuitate, când (în anul 1642) a fost editat *Buchetul*, o colecție de învățături alcătuită pentru apărarea sfintelor icoane. Disputele erau deosebit de furtunoase în legătură cu cererea în căsătorie adresată prințesei Irina de către prințul danez Valdemar. Autorii documentelor se aflau, desigur, într-un contact permanent cu protestanții care trăiau la Moscova, fapt despre care mărturisesc şi discuțiile polemice pe care le-a purtat Simeon Poloțky cu protestanții[35].

Însă argumentele anti-protestante prezentate în aceste documente sunt îndreptate în acelaşi timp, aşa cum s-a precizat, şi în apărarea noii arte, care era introdusă în Biserică şi în viața cotidiană a membrilor ei, o artă a culturii despărțite de Biserică, o artă care, pe de o parte, este cauza unei admirații oarbe, iar pe de altă parte, a unei opoziții nu mai puțin oarbe. Apologia teoreticienilor noii orientări este caracterizată de o particularitate: ea foloseşte o argumentație anti-iconoclastă tradițională şi împotriva acelora care resping icoanele şi împotriva celor care resping noua artă şi noile idei; prin aceasta, noua mişcare din

[35] În anul 1660, în suburbia nemților din Moscova, existau trei biserici lutherane şi una reformată (vezi V. O. Kliucevsky, *op. cit.*, vol. III, p. 270).

artă pretinde că se identifică cu acea artă pentru care a luptat Biserica împotriva iconoclaştilor. Iar Vladimirov pune pur şi simplu semnul egalităţii între iconoclaşti şi adversarii noii mişcări.

Dintre documentele secolului XVI, cel mai important pentru noi este *Gramata celor trei patriarhi*, deoarece este cel mai caracteristic pentru schimbările ce au avut loc în înţelegerea artei bisericeşti. Patriarhii pun accent pe necesitatea şi importanţa icoanei, care pentru ei, ca şi pentru ceilalţi autori, trebuie să fie nu un produs al meşteşugului, ci al artei de rang înalt. Se pare că tema fundamentală a acestui document trebuia să fie arta eclesială. În realitate, despre acest subiect se discută mai puţin decât în toate celelalte documente. Patriarhii vorbesc despre artă mai ales din punctul de vedere al utilităţii sociale, civice şi morale; acesta este sensul fundamental al *Gramatei* lor. Arta este abordată aici nu din punct de vedere bisericesc, ci din punctul de vedere al creaţiei, ca fapt în sine; pictarea icoanelor este înţeleasă de către ei ca o artă în general, indiferent dacă este bisericească sau profană. Această confuzie caracterizează nu doar *Gramata* celor trei patriarhi, ci şi toate documentele care aparţin acestui grup. În argumentarea pe care o prezintă patriarhii, se face trimitere în mod egal, atât la Părinţii Bisericii, cât şi la gânditorii păgâni; ei îi aşază şi pe unii şi pe alţii pe acelaşi plan în analizele şi exemplele prezentate. Astfel, susţinând că icoanele trebuie cinstite pentru legătura care există între ele şi prototipurile lor, ei fac trimitere, în mod firesc, la Sfântul Vasile cel Mare. Însă adaugă imediat că şi înaintea lui, filosoful Stagirit (Aristotel) a constatat că mişcarea îndreptată spre imagine şi spre prototipul ei este aceeaşi. Astfel, învăţătura creştină a unui Sfânt Părinte despre raportul personal ce se realizează prin har cu prototipul prin mijlocirea imaginii sale se întoarce la o înţelegere filosofică abstractă. Vorbind despre sensul artei, patriarhii spun că sensul ei constă în a le reprezenta pe toate, şi pe cele sfinte şi pe cele lumeşti. Imaginile sunt, aşa cum spun ei, „o învăţătură asemenea propovoduirii". Ei compară, făcând trimitere la Sfântul Ioan Damaschin, imaginea cu o carte pentru „cei simpli" şi indică, în deplin acord cu învăţătura Sinodului VII Ecumenic,

corespondența dintre cuvânt și imagine. Însă Sinodul vorbește despre cuvântul Evangheliei, în vreme ce patriarhii se referă la cuvânt în general și aduc drept exemplu cugetările filosofilor păgâni: „nu a greșit Simonid dacă a spus că pictura este poezie tăcută, în timp ce poezia este pictură în cuvinte; Platon, mai marele filosofiei, nu a lăsat la o parte acest adevăr, spunând că lucrarea picturii este vie, dar tăcută [...]"[36].

După cum vedem, cuvântul ca atare are pentru patriarhi o importanță proprie, indiferent dacă este de origine creștină sau nu: ei nu fac deosebire între cugetarea firească (pământească) a filosofilor și cugetarea Sfinților Părinți ai Bisericii, luminați prin har și revelație. Tot așa este și gândirea lor despre imagine. Teologia patristică este absentă: temelia esențială a artei sacre, care este mărturie a Întrupării, lipsește cu totul. Totuși, este adevărat că ei fac în textul pe care îl prezintă o anumită diferență între arta eclesială și arta profană[37]. Însă unicul criteriu, unicul principiu pe care îl aplică artei, atât celei bisericești cât și celei profane, rămâne același: calitatea artistică, adică criteriul estetic. Pentru ei nu există în acest plan vreo deosebire între arta bisericească și cea lumească și nici între arta creștină și cea păgână, așa cum nu există deosebire între sfinții iconografi și artiștii păgâni din antichitate. Transferând astfel iconografia ortodoxă în domeniul creației picturale în general, patriarhii înlătură hotarul dintre imaginea sacră și imaginea profană, așa cum fac și în domeniul cuvântului. Singura deosebire care rămâne este subiectul – creștin sau necreștin, sacru sau profan. Sensul propriu-zis al artei eclesiale este aici desacralizat, precum în catolicismul roman și, prin autoritatea lor, patriarhii contribuie la întărirea noii mișcări din artă, care este reprezentată în Rusia de Ușakov și Vladimirov. Pentru acești ideologi ai noii mișcări nu mai există deosebire,

[36] *Gramata...*, p. 12.

[37] Astfel, înălțând proveniența artei până la Dumnezeu Însuși, ei se întemeiază în demostrarea înălțimii acelei activități umane pe trimiterile făcute de filosofii antici: „În acest caz, înțelepții bărbați greci au lăsat un testament, ca nimeni dintre robi sau dintre cei întemnițați să nu învețe arta imaginii, ci numai fiii nobililor și ai sfetnicilor să deprindă această artă" (*Gramata...*, p. 8).

aşa cum vom şi vedea în exemple concrete, între chipul ortodox şi cel romano-catolic.

Documentul cel mai semnificativ în acest sens este *Scrisoarea* lui Iosif Vladimirov şi opera lui Simon Uşakov. Motivul pentru care a scris Vladimirov este disputa pe care a avut-o cu arhidiaconul sârb Ioan Pleşkovici în legătură cu inovaţiile apărute în iconografia rusă. După orientarea şi cuprinsul său, acest document este mult mai caracteristic atmosferei istorico-culturale a secolului XVII, fiind mult mai expresiv şi concret, este mai clar decât toate celelalte documente şi reflectă orientarea gândirii inovatorilor şi izvoarele sub influenţa cărora s-au format noile puncte de vedere. Dacă prima parte a *Scrisorii* este dedicată criticii iconografiei de proastă calitate, a doua parte este consacrată disputei propriu-zise; ambele sunt scrise cu multă energie şi pasiune, fiind folosite deseori expresii grosolane şi utilizându-se mijloace polemice care nu sunt întotdeauna oneste. A doua parte este intitulată: *Răspuns împotriva celor ce batjocoresc zugrăvirea sfintelor icoane, sau răspuns către un oarecare hulitor Ioan, cel puţin înţelept.*

După sensul şi contextul operei lui Vladimirov, înţelegem că Pleşkovici a luat o poziţie extrem de negativă faţă de arta occidentală şi faţă de imitarea modelelor occidentale de către iconografii ruşi. Disputa a început de la faptul că Pleşkovici, văzând la Uşakov chipul Mariei Magdalena pictat după modelul apusean, a scuipat şi a zis: „Eu nu primesc acest tip de chipuri"[38]. Nu cunoaştem argumentele pe care le prezintă Pleşkovici; despre acestea este greu să judeci după dezminţirile lui Vladimirov. Întrucât Pleşkovici respingea arta iconografică nouă, preferând icoane „rele" în locul celor noi, Vladimirov îl învinuieşte – nici mai mult nici mai puţin – de iconoclasm, adică de erezie. Îl aseamănă cu Constantin Copronimul. „Rosteşti tot felul de lucruri nesuferite despre frumuseţea bisericească şi trezeşti vechea luptă"[39].

---

[38] O astfel de raportare a sârbului Pleşkovici devine evidentă, dacă ne vom aminti de semnificaţia pe care arta tradiţională ortodoxă a avut-o pentru sârbi în acele timpuri, în faţa altor credinţe.

[39] I. Vladimirov, *Scrisoarea...*, p. 45. Prin astfel de învinuiri de erezie se ajungea câteodată până la absurd. Aşa, de exemplu, preotul Longhin

În critica făcută iconografiei din vremea sa şi în învinuirile aduse lui Pleşcovici, Vladimirov ia o atitudine asemănătoare cu Simon Uşakov şi Simeon Poloțky, care era un adept puternic şi consecvent al artei apusene[40]. Ridicând în slăvi pictura occidentală, el spune că face acest lucru nu pentru a lăuda credința altor popoare. Însă, deşi sunt „puțin credincioşi", occidentalii iubesc mult înțelepciunea şi „pictura înțeleaptă de icoane", aşa încât nu numai chipurile lui Hristos, al Maicii Domnului şi ale sfinților „le pictează aşa cum au fost în viață", ci şi ale împăraților lor[41]. Iar în ceea ce priveşte arta ortodoxă, străinii „nu hulesc icoanele în care sunt pictați sfinți, nici nu batjocoresc chipurile sfinților, ci râd de calitatea rea a picturii şi de faptul că adevărul este trecut cu vederea"[42]. În ce constă aşadar acest adevăr, pentru a cărui neglijare suntem luați în râs de străini? Unde îl observă Vladimirov? Străinii râd nu numai de icoanele rău pictate, ci, după cum se vede, şi de concepția despre imagine, de ceea ce este înțeles ca autentic. Aici se pare că este atinsă o problemă doctrinară. Că lucrurile stau aşa, ne demonstrează şi mersul următor al cugetărilor lui Vladimirov. Fără îndoială, iconografii ruşi au auzit învinuiri asemănătoare celor despre care scrie în plângerea sa, pe care o face țarului, în anul 1662,

---

a fost învinuit de iconoclasm: „el a hulit icoanele", pentru că a judecat prea aspru o femeie prea machiată cu alb, în vreme ce albul se foloseşte la pictarea icoanei (vezi A. V. Kartaşev, *Istoria Bisericii Ruse*, Paris, 1959, vol. II, p. 152).

[40] Editorul *Scrisorii...*, E. S. Ovcinnikova, nu este de acord cu ideea susținută de către G. Filimonova despre înțelegerea raportării lui Vladimirov față de Apus ca simpatie vie a iconografului rus pentru arta bisericească apuseană. „După o cercetare amănunțită a tratatului lui Vladimirov – scrie editorul în prefața cărții – a afla un răspuns la această întrebare pare a fi pentru noi o problemă mult mai dificilă decât credeam". (p. 13). E. S. Ovcinnikova reduce această chestiune la o luptă legitimă a noii mişcări din artă împotriva tradiției perimate (p. 19). În realitate, simpatia lui Vladimirov este departe de a se limita numai la arta iconografică apuseană şi se extinde, aşa cum vom vedea, asupra acelui conținut ideologic, al cărei expresie este această artă.

[41] I. Vladimirov, *Scrisoarea...*, p. 45.

[42] *Ibidem*, p. 41.

călugărul Savatie din mănăstirea Solovețki: „Şi aşa străinii râd de noi, spunând că noi nu am cunoscut până acum credința creştină"[43]. Vedem cum, împreună cu simpatiile față de arta apuseană în plan artistic, în studiile iconografului Vladimirov pătrund înțelesuri ale imaginii şi ale semnificației sale specifice nu Ortodoxiei, ci romano-catolicismului.

Reamintim că Vladimirov nu vorbeşte despre arta profană, ci despre arta eclesială, despre icoană. Însă apărând-o, el face permament trimitere la artiştii apuseni, care Îl înfățişează pe Hristos, pe Maica Domnului şi portrete ale împăraților ca „ale unor oameni vii", fără a face vreo diferență între unii şi alții. Treptat, Vladimirov însuşi adoptă aceeaşi atitudine: în modul de a reprezenta, el nu mai vede nicio deosebire între icoană – ca obiect al slujirii liturgice, adică chipul lui Hristos sau al unui sfânt – şi portretul obişnuit al unui om. „Nu pentru semne şi minuni sunt reprezentate de către iubitorii de înțelepciune *persoanele sfinților sau ale altor oameni,* ci pentru a păstra adevăratul chip şi amintirea lor veşnică pentru marea dragoste ce li se poartă"[44]. El nu observă că această confundare a imaginii liturgice cu portretul profan este specifică unei concepții doctrinare opuse înțelegerii ortodoxe a imaginii sfinte.

Vladimirov subliniază în mod insistent necesitatea imaginilor corecte din punct de vedere istoric, mai ales imaginea lui Hristos; el se referă la Chipul cel nefăcut de mână omenească (Sfânta Față) pe care ni l-a lăsat Mântuitorul Însuşi. El arată foarte clar care imagine a lui Hristos este autentică şi care este falsă şi favorizează răspândirea rătăcirilor; îi atacă pe cei ce „mâzgălesc după voia lor, nu după chipul cel adevărat al lui Hristos"[45], adică, pe cei ce se conduc după propria imaginație. El vorbeşte cu indignare despre un artist care în timpul împăratului Leon cel Mare l-a pictat pe Mântuitorul „în chip de Zeus"[46], copiind de fapt un idol. O astfel de reprezentare, la fel

[43] Citat la Kliucevsky, *ibidem,* p. 331.
[44] I. Vladimirov, *Scrisoarea...,* p. 37.
[45] *Ibidem,* p. 34.
[46] *Ibidem,* p. 35.

ca imaginația, este asociată de el cu *iconografia de proastă calitate*, pe care o consideră de asemenea alegorie a chipului real al lui Hristos. După părerea lui, chipul „prost" pictat este fals. „O imagine nepotrivită şi rău pictată nu este de niciun folos şi este potrivnică prototipului"[47]. El adaugă un raționament corect de ordin teologic. Bazându-se, evident, pe opera foarte cunoscută a Sfântului Vasile Cel Mare, *Despre Duhul Sfânt*, din care citează fără să-i amintească numele, el spune că Dumnezeu „nu poate fi adorat decât în chipul autentic al lui Hristos". Dumnezeu este Duh, şi numai chipul Fiului lui Dumnezeu întrupat arată, în Duh, Dumnezeirea Domnului şi, prin El, pe Tatăl[48]. Astfel, autenticitatea chipului lui Hristos este indispensabilă pentru cinstirea adusă Sfintei Treimi. Însă, acestei judecăți tradiționale ortodoxe i se opune în mod direct aplicarea sa practică: chipul lui Hristos este autentic pentru Vladimirov dacă este pictat realist, adică după natură. „În orice icoană sau portret omenesc, pictorii înțelepți reprezintă aspectul propriu fiecărui membru (al trupului – L. U.) şi fiecărei articulații şi, astfel, orice imagine sau icoană nouă este zugrăvită luminat, cu obrazul rumen, ca şi în viață"[49]. Potrivit convingerilor lui Vladimirov, o astfel de reproducere naturală a chipului omenesc al lui Hristos era şi chipul nefăcut de mână omenească[50]. Aşadar autenticitatea, în

[47] *Ibidem*, p. 41.

[48] *Ibidem*, p. 43.

[49] *Ibidem*, p. 52.

[50] S-a păstrat un desen realizat de către Vladimirov cu „imaginea chipului Mântuitorului nefăcută de mână omenească, având o față vie şi expresivă, cu riduri pe frunte şi în jurul ochilor" (E. S. Ovcinnikkov, *Portretul în arta rusă a secolului XVII*, Moscova, 1955, p. 20). În anul 1663 a fost făcută la Viena, după acest desen, o imagine gravată, având o inscripție lămuritoare, în limba poloneză, cu următorul conținut: „Încă din cele mai vechi timpuri părinții iezuiți au adus la Roma, din pelerinajele lor, Chipul nefăcut de mână omenească, trimis altădată regelui Abgar. Şi iată că, prin grija iconografului Iosif Vladimirov din Moscova, a fost făcută o copie a acestei imagini în Viena". Această gravură este reprodusă în *Manualul iconografic de la Spiisk*, unde este însoțită de următoarea explicație: „Aducerea din Edessa în Constantinopol a Chipului lui Hristos nefăcut de mână omenească a avut loc în vara anului 6452 de la facerea lumii,

opinia lui Vladimirov, constă în reflectarea exactă a ceea ce vede artistul în lumea din preajmă. „Ceea ce vede sau aude că este descris, el reprezintă în imagini, adică în personaje asemănătoare celor ce se aud şi se văd"[51].

Această înţelegere a imaginii îşi găseşte fundament teoretic în opera atribuită lui Simon Uşakov. Pentru el, imaginea în sine se întemeiază pe acelaşi principiu ca şi reflectarea în oglindă. Aducând acelaşi exemplu al Chipului nefăcut de mână omenească, Uşakov continuă: nu numai Domnul este creatorul imaginii, ci şi orice obiect accesibil vederii „are puterea tainică şi minunată a acestei arte. Orice lucru, care se va aşeza în faţa oglinzii, va înfăţişa chipul său printr-o poruncă a înţelepciunii lui Dumnezeu. O, minune neasemuită! Apare o imagine minunată care se mişcă atunci când omul se mişcă, [...], râde odată cu cel ce râde, plânge cu cel ce plânge [...] şi apare vie, deşi nu are nici trup şi nici suflet omenesc. Oare nu Dumnezeu Însuşi,

iar de la întruparea lui Hristos în anul 944 [...]. Acum însă acest chip se află la Roma, în biserica Sfântul Silvestru, papă al Romei". Aşa cum este cunoscut, Chipul cel nefăcut de mână omenească s-a păstrat la Constantinopol până în anul 1204, când a dispărut odată cu jefuirea oraşului de către cruciaţi. Versiunea romano-catolică care spune că acest chip a fost găsit după 300 de ani de iezuiţi (ordinul a fost fondat în anul 1534) a schimbat astfel tradiţia ortodoxă despre destinul acestui chip. Prezenţa unui astfel de chip la Roma i-ar fi întărit autoritatea. Astfel, această versiune latină nu a fost, fără îndoială, întâmplătoare. Ea avea să joace un rol important în timpul presiunii exercitate de Apus atât în teologie, cât şi în artă şi în viaţa obişnuită. Este deja semnificativă tipărirea la Viena, cu grija iezuiţilor, a unei lucrări iconografice ortodoxe; era nevoie pentru aceasta de o mare protecţie şi o mare abilitate de ordin practic. Este greu să spunem care era rolul lui Vladimirov în această reorientare. În orice caz, acest fapt arată că, pe lângă „simpatia vie" pentru arta occidentală, el mai avea şi relaţii practice cu Apusul. Mai trebuie spus că *Gramata ...*, făcând o prezentare a tradiţiei ortodoxe despre provenienţa chipului nefăcut de mână omenească, mai adaugă la aceasta şi legenda apuseană despre Veronica, apărută pentru prima dată, se pare, în secolul XV. După cum ne este cunoscut, această istorioară apare acum pentru prima oară într-un context ortodox. Urmându-i pe patriarhi, legenda Veronicăi a fost reamintită şi de către ţar în *Gramata* sa.

[51] I. Vladimirov, *Scrisoare...*, p. 58.

prin intermediul naturii, ne învață arta picturii?"[52]. Însuşirea naturală a oglinzii de a reflecta imaginea obiectelor nu numai că este asimilată de către Uşakov creării Chipului nefăcut de mână omenească, ci această însuşire este propusă de el ca model al creației omeneşti. A crea înseamnă a imita oglinda, care reflectă după porunca lui Dumnezeu. Cu alte cuvinte, pentru Uşakov, ca şi pentru Vladimirov, imaginea trebuie să reprezinte viața, să reflecte ca în oglindă oamenii şi obiectele în starea lor cotidiană văzută[53], adică după ceea ce este accesibil vederii omeneşti, simțului şi rațiunii.

Acest principiu este aplicat într-un domeniu care trece dincolo de limitele concepției naturale. Într-un exemplu concret,

---

[52] S. Uşakov, *Cuvânt...*, p. 22-23. Atunci când întâlnim în manuscrisele ruseşti vechi expresia „ca una ce este vie" caracterizând icoana, aceasta nu trebuie nicidecum înțeleasă în acelaşi sens pe care îl au în gurile apologeților noii orientări din arta secolului XVII. Aşa cum bine a observat Dmitriev (vezi *op. cit.*, p. 113), această expresie este întrebuințată ca laudă adusă operelor de artă absolut diferite prin caracterul lor. Într-adevăr, şi autorii greci din vechime şi cei ortodocşi din Rusia, când vorbesc despre o imagine, spun „ca şi cum ar fi fost vie". Cuvintele sunt aceleaşi, dar arta la care se referă este absolut diferită. Cuvântul „viață", „viu" are aici două semnificații fundamental diferite. Şi pentru unii şi pentru alții, imaginea reprezintă viața, dar această viață este diferită. Pentru apologeții noului tip de artă, traducerea picturală a vieții, care este lucrarea duhovnicească interioară, este înlocuită prin reprezentarea directă a vieții accesibile ochiului, „potrivit celor auzite şi văzute". Ceea ce în secolele XI-XVII a fost „viu" pentru ortodocşi, acum devine pentru ei lipsit de viață, mort. La fel se întâmplă şi cu noțiunile de „amintire", „reamintire". Apologeții noii arte percep acest lucru într-un sens subiectiv-psihologic, în vreme ce pentru conştiința ortodoxă (în perioada iconoclasmului se revenea mereu asupra acestei noțiuni), ea însemna nu doar comemorare, ci şi participare ontologică la prototip.

[53] Uşakov a pictat o serie întreagă de icoane ale Chipului Mântuitorului nefăcut de mână omenească, în care el reprezintă cât mai corect posibil trupul omenesc, un trup viu şi nuanțele unor stări psihologice, precum şi pliurile naturale (a se vedea imaginea 10, p. 441). Pentru a îndruma cât mai bine practica artei iconografice, Uşakov întocmeşte un manual ilustrat, „alfabetul acestei arte, în care sunt arătate toate membrele trupului omenesc, de care arta noastră are nevoie", adică o exemplificare a modului în care trebuie reprezentate membrele trupului omenesc în mod naturalist şi nu iconografic. Vezi finalul *Cuvântului* [...].

vom vedea cum noțiunile ortodoxe tradiționale sunt falsificate prin reinterpretare. Astfel, în icoana *Naşterii Domnului*, spune Vladimirov, Pruncul „se cuvine să fie alb, îmbujorat şi mai ales frumos, iar nu fără frumusețe, aşa cum spune prorocul: *Domnul a împărățit, întru podoabă s-a îmbrăcat!* Şi iarăşi: *Doamne întru lumina feței Tale vom vedea lumină*. Atunci cum să mai zugrăvim fața Lui într-o culoare întunecată?", întreabă el[54]. Or, ambele profeții citate de către Vladimirov au un sens eshatologic: prima este prochimenul duminicii, adică o imagine a zilei a opta a creației, a veacului care va să vină; a doua este cântată la sărbătoarea Schimbării la Față, adică la sărbătoarea luminii dumnezeieşti necreate. Şi este imposibil a face o alegere mai potrivită, pentru că ambele prorocii descoperă caracteristica fundamentală a icoanei ortodoxe: orientarea ei eshatologică. Însă Vladimirov nu înțelege că sensul eshatologic al acestor prorocii poate fi reprezentat în icoană doar simbolic. Din punctul lui de vedere, luminii dumnezeieşti necreate îi corespund culorile deschise şi pentru a traduce exact cuvintele prorocilor despre frumusețea dumnezeiască şi despre lumina necreată, este necesar, potrivit convingerii lui, ca Pruncul dumnezeiesc nou-născut să fie pictat cu o față luminoasă şi îmbujorată, adică aşa cum Îl pictează pictorii occidentali.

Vladimirov aplică acelaşi raționament şi atunci când vorbeşte despre reprezentarea sfinților: „Unde au găsit o astfel de pravilă – scrie el – ca fețele sfinților să fie reprezentate într-o singură manieră, închise la culoare [...]. Nu toți sfinții au avut o față smolită şi uscată. Chiar dacă sfinții, ca urmare a neglijării trupului, au fost lipsiți în timpul vieții de un chip omenesc sănătos al feței, după moarte, după ce şi-au primit cununile drepților, ei trebuie să-şi fi schimbat chipul într-unul luminat, pentru că aspectul luminos se potriveşte sfinților, iar cel întunecat păcătoşilor. Dar chiar în viață fiind, mulți sfinți s-au distins printr-o frumusețe neobişnuită; cum să fie înfățişați deci aceştia cu fețe întunecate?"[55]. În argumentarea analizelor sale, Vladimirov pre-

[54] I. Vladimirov, *Scrisoarea...*, p. 57.
[55] *Ibidem*, p. 58.

zintă şi exemple din Scriptură: „Când mai-marele între proroci Moise a primit pe Sinai Legea de la Domnul [...], atunci fiii lui Israel nu au putut să privească faţa lui Moise din pricina strălucirii ei"[56] [...]. Oare să pictăm şi faţa lui Moise întunecată?". Sau: „Când au văzut-o bătrânii pe Susana, foarte frumoasă, şi s-au aprins asupra ei, [...] au poruncit să-i descopere capul ca să se sature de frumuseţile ei [...]. Şi acum tu, Pleşcovici, îi înveţi pe zugravi să picteze chipurile sfinţilor întunecate, lipsite de frumuseţe şi îi înveţi să mintă împotriva Scripturii". Însă, noi ştim că nu întotdeauna chipurile icoanelor erau întunecate; erau pictate întunecate sau luminoase, independent de culoarea pe care au avut-o ei în viaţă. Însă marea greşeală în analizele lui Vladimirov este faptul că el pune pe acelaşi plan chipul unui sfânt luminat de har, acela al lui Moise, şi frumuseţea fizică (care este asociată la el cu aspectul luminos, potrivit gusturilor timpului), frumuseţea trupească, acea frumuseţe senzuală a Susanei care a aprins poftele bătrânilor, adică pune pe acelaşi plan aspectul luminos al unui trup şi lumina dumnezeiască. Vladimirov nu vede nicio diferenţă între cele două feluri de frumuseţe. Pentru a reda corect şi una şi cealaltă, vor trebui să fie pictate în culori luminoase şi, cel mai important, să se apropie cât mai mult de realitatea văzută. După cum observăm, Vladimirov nu mai percepe frumuseţea sfinţeniei în sensul tradiţional ortodox, deci ca asemănare dumnezeiască; pentru el aceasta se identifică şi ea cu frumuseţea trupească, iar lumina dumnezeiască cu lumina fizică. El vede şi în una şi în cealaltă doar nişte însuşiri naturale, care nu trec dincolo de limitele creatului. Prin aceasta el introduce în icoană înţelesul noţiunii de „har creat". Şi tocmai această frumuseţe „vie a chipului" au „urât-o" adversarii noii iconografii, spune Vladimirov. „Aceştia spun că frumuseţea sfinţilor este zugrăvită spre sminteala creştinilor"[57]. El este mirat de faptul că reprezentarea artistică provoacă adversarilor săi gânduri păcătoase, potrivnice rugăciunii, şi îi aseamănă cu sodomiţii. „Vezi, rătăcitule, cum nu te temi tu să necinsteşti chipurile sfinţilor şi

[56] Cf. *Ieşirea* 34, 29.
[57] *Ibidem*, p. 61.

cugeți în inimă plăceri [...]. Unui creştin adevărat, evlavios, nu i se cuvine să poftească nici măcar uitându-se la rătăcite, atunci cu atât mai puțin, insistă el, uitându-se la sfintele icoane, să se aprindă". De aceea Vladimirov cere ca în fața frumuseții trupeşti, omul să aibă o atitudine duhovnicească, nu trupească, şi să nu se lase ispitit. Cu alte cuvinte, potrivit gândirii lui Vladimirov, o imagine realizată după natură îl pune pe om în aceeaşi situație în care s-ar afla uitându-se la o prostituată, şi el trebuie să aibă aceeaşi reacție. Omul în acest caz nu se mai roagă *mulțumită icoanei*, ci *în ciuda prezenței icoanei*.

Aşadar, Vladimirov consideră că o imagine care imită natura trebuie să reflecte stările fizice şi psihice corespunzătoare condițiilor în care se afla persoana reprezentată (astfel, înaintea lui Pilat, Mântuitorul este reprezentat „stând umilit", iar pe cruce cu „simțurile ofilite"[58]. Iar Uşakov, făcând trimitere la cuvântul cunoscut al Sfântului Vasile cel Mare rostit în ziua pomenirii sfântului mucenic Varlaam, scria: „ne străduim să înfățişăm suferințele muceniceşti într-un chip viu, aşa încât cei care privesc să fie sensibilizați spre durere, pentru a deveni părtaşi la meritele lor". Acest gând este o influență evidentă a ideilor spirituale venite din Occident[59]. Este vorba aici nu numai despre sensul romano-catolic al „meritelor", ci şi despre imagine ca mijloc de trezire a emoțiilor specifice firii. Este adevărat că o imagine ce reproduce naturalist viața trupească şi emoținală a omului nu poate provoca privitorului nimic altceva decât o reacție corespunzătoare, o emoție naturală.

Aşadar, chiar la autorii tratatelor, în analizele lor teoretice, există o legătură formală cu „teoreticienii bizantini"; chiar dacă se sprijină pe mărturiile acestora, în realitate, repetăm, ei dovedesc o atitudine diametral opusă, atât în teorie cât şi în practică, în modul de a înțelege noțiunea de imagine (conținut, frumusețe,

---

[58] *Ibidem*, p. 57.

[59] În aceeaşi ordine de idei, Uşakov realizează imaginea celor şapte păcate, care reprezintă o copie prelucrată a ilustrației *Exercițiilor spirituale* ale lui Ignațiu de Loyola, cu o clasificare pur romano-catolică a păcatelor (Vezi Sidorov, *Desene pictate de vechii meşteri*, Moscova, 1995, p. 45; *Istoria artei din Rusia*, vol. IV, p. 498-499).

lumină etc). Ne aflăm aici în fața a două moduri de înțelegere a imaginii sacre complet diferite: concepția ortodoxă şi cea romano-catolică, asupra căreia se orientează acum înțelegerea ortodoxă a imaginii şi a limbajului său artistic.

Noua înțelegere a imaginii îi determină pe aceşti autori ai tratatelor să vadă în arta tradițional-ortodoxă o etapă depăşită. Documentul „G" al aceleiaşi *Scrisori* a lui Vladimirov conține o variantă caracteristică, care aduce lumină asupra atitudinii lui (sau, în orice caz, asupra acelei orientări căreia îi aparține) față de arta trecutului. Aici putem citi: „nu este de mirare faptul că în vechime în Rusia au existat icoane de proastă calitate, pentru că un popor care nu demult a fost adus de la întuneric la lumină nu a putut asimila pe deplin, într-un termen atât de scurt, o artă de o asemenea înțelepciune"[60], care pentru Vladimirov este arta ce redă realitatea cât mai exact. Prin urmare, aici este vorba nu numai despre iconografii care erau contemporani autorului şi despre greşelile lor, ci despre întreaga artă rusă din epoca precedentă, pe care Vladimirov o consideră un „obicei din vechime". Iar obiceiul nu este o lege scrisă[61]; el se mai menține încă datorită neînțelegerii şi ignoranței.

Trebuie spus că un astfel de mod de a vedea lucrurile şi-a găsit sprijin în reacțiile provocate de reformele patriarhului Nikon. „Toată forța reformei patriarhului Nikon a constat în negarea categorică şi generală a întregului ritual şi a vechii rânduieli a vieții ruseşti. Nu numai că l-au schimbat prin unul nou, ci l-au şi declarat fals, eretic, aproape necurat"[62]. Deşi în raport cu arta eclesială lucrurile nu au decurs chiar aşa, totuşi „rectificarea" ritului vechi realizat de către Nikon, pe de o parte, „a tulburat şi a rănit conştiința poporului", cauzând oponență şi dezbinare, iar pe de altă parte, a creat pentru oamenii înclinați spre inovații un pretext de a se îndoi de Tradiția ortodoxă şi de arta sa, un pretext pentru a le critica. Protopopul Avvacum, de pildă, citează cuvintele adepților acestor inovații, rostite în cursul

60 I. Vladimirov, *Scrisoarea ...*, p. 25.

61 *Ibidem.*

62 G. Florovsky, *Căile teologiei ruse,* p. 55.

unei discuții: „Avvacum dragule, nu te încăpățâna să arăți spre sfinții ruși, pentru că sfinții noștri erau proști și nu știau carte, de ce să-i credem!"[63]. Această atitudine critică s-a evidențiat deosebit de limpede în cercul artiștilor care se bucurau de o mare autoritate.

Care a fost reacția Bisericii și a apărătorilor artei tradiționale și ce mărturii s-au adus împotriva abaterii de la învățătura ortodoxă în înțelegerea icoanei și împotriva denaturării limbajului său?

Aici trebuie spus întâi de toate că pierderea criteriului tradițional autentic și introducerea teologiei scolastice în școli au fost cauza faptului că apărătorii artei ortodoxe s-au trezit în fața noilor teorii lipsiți de apărare în plan teologic.

Caracteristic este și faptul că Marele Sinod de la Moscova nu reacționează nicidecum la apariția schimbărilor radicale din arta sacră, în ciuda actualității arzătoare a acestei probleme, la fel cum Sinoadele din secolul XVI nu au reacționat în niciun mod față de îndepărtarea de învățătura ortodoxă în ceea ce privește tematica icoanelor. Sinodul manifestă o îngrijorare pentru calitatea iconografiei și insistă ca icoanele să fie pictate după modelele vechi. Dar și Vladimirov și Ușakov au pictat după vechile modele și se refereau la ele. Tăcerea Sinodului este cu atât mai stranie cu cât cererea lui Simeon Poloțky, adeptul noii arte, a fost scrisă tocmai pentru a fi adusă în discuție la Sinod. Ea nu a primit vreun răspuns, cu excepția temei despre reprezentarea Dumnezeirii. Fără îndoială, dreptul de a se pronunța asupra artei sacre era rezervat patriarhilor răsăriteni. Iar atitudinea lor, nu numai că nu a manifestat vreo oponență față de introducerea elementelor străine în arta ortodoxă ci, dimpotrivă, au susținut-o prin autoritatea lor. În lucrarea amintită, Dmitriev scrie: „În studiile sale, Ușakov face referire la fenomenele naturii, la însușirile firești ale omului, la semnificația socială a artei, și uită de fapt, pentru moment, nevoile Bisericii. Această uitare, atât de reprezentativă pentru evoluția gândirii ruse din secolul XVII este, de asemenea, specifică *Gramatei* din

[63] *Viața protopopului Avacum*, p. 139 și 156.

anul 1668"[64] (adică *Gramata celor trei patriarhi*). Însă dacă această uitare este de înțeles pentru un artist preocupat de noile idei, ea apare mai mult decât stranie în cazul patriarhilor. Fără îndoială, după conținutul şi orientarea ei, *Gramata* este documentul cel mai puțin eclesial dintre toate. Nu s-a înregistrat nicio reacție față de aceste inovații nici în *Gramata țarului*, care, în principiu, urmează *Gramatei* emise de către patriarhi.

Şi totuşi, ruptura dintre noua mişcare şi tradiție a pricinuit, aşa cum spuneam, o reacție violentă, caracterizată prin destrămarea bolnăvicioasă specifică secolului XVII. Pentru apărătorii tradiției, nici arta occidentală, nici imitarea ei nu pot fi acceptate în Biserica Ortodoxă, pentru că era contaminată de ideile Apusului eterodox. Şi dacă apologeții inovațiilor îşi consideră ideile ca pe o continuare a Tradiției ortodoxe, iar acele forme noi pe care le aduce Vladimirov şi Uşakov, ca pe o dezvoltare firească a artei bisericeşti tradiționale, atunci, pentru apărătorii Tradiției, aceste noutăți nu constituie o dezvoltare, ci o ruptură: elemente străine sunt introduse în arta ortodoxă, iar acestea o denaturează. Imitarea naturii, imaginea realistă îi „înspăimântează". „Oare din această cauză – îl întreabă Vladimirov pe Pleşkovici – respingi tu chipul Mântuitorului, pe care îl vezi pictat după asemănare omenească şi zici acum că te-a înspăimântat chipul Lui? [...] Acesta este chipul lui Emanuel [...], iar limba ta păcătoasă l-a numit nemțesc"[65]. Adică trupul omenesc, lipsit de spiritualitatea prototipului său, este asociat în concepția apărătorilor Tradiției cu ceea ce este „nemțesc", adică eretic; aceasta le apare respingător. „Au ridicat pe colină un neamț pictat pe cruce" – a zis Pleşkovici, amintind de răstignirea realizată între anii 1654-1655, care a fost amplasată la intrarea în Iaroslav. La rândul său, protopopul Avvacum se exprimă cu spontaneitatea caracteristică: „Aceştia pictează Chipul Mântuitorului Emanuel, cu fața umflată, cu buzele roşu aprins, părul ondulat, mâinile şi muşchii puternici [...] şi este înfățişat ca un adevărat neamț, burtos şi gras; numai săbiile la coapsă îi lipsesc. Toate sunt pic-

[64] Dmitriev, *op. cit.*, p. 102-103.
[65] I. Vladimirov, *Scrisoarea ...*, p. 50-51.

tate după o înțelegere trupească, pentru că ereticii au iubit trupul gras şi au abandonat sublimul"[66]. Aşa cum este cunoscut, protopopul Avvacum îl socotea responsabil pentru toate aceste lucruri pe patriarhul Nikon. Învinuirile aduse de către el sunt contestate prin afirmația lui Vladimirov. În disputa dintre el şi Pleşkovici, acesta face trimitere la atitudinea patriarhului Nikon şi la acțiunile severe întreprinse de către el față de noua artă. Obiectând, Vladimirov tâlcuieşte în felul următor poziția luată de către patriarh: „Marele Domn, preafericitul Nikon [...] are bună râvnă pentru pictura înțeleaptă a sfintelor icoane [...], nu condamnă arta picturii, dar nici nu-i laudă pe iconografii lipsiți de maniere, fie ei latini sau ruşi. [...] În ceea ce priveşte pictura frumoasă, nu o respinge"[67]. Însă, după cuvintele lui Pleşkovici şi potrivit mărturiei aduse de către Pavel de Alep, martor ocular, patriarhul distrugea tocmai acele icoane care se distingeau nu printr-o calitate mai bună, ci prin caracterul occidental, neortodox, arătând că arta lor iconografică „se aseamănă cu imaginile create de către franci"[68]. Prin urmare, trimiterea pe care o face Vladimirov la lupta purtată de către patriarhul Nikon împotriva icoanelor prost zugrăvite, fie ele latine sau ruse, în mod clar nu corespunde poziției reale pe care a luat-o patriarhul. De fapt, icoanele distruse au fost luate de la marii dregători şi de la boieri; este puțin probabil să fi fost de calitate artistică proastă[69].

---

[66] *Viața protopopului Avacum*, p. 135.

[67] I. Vladimirov, *Scrisoarea...*, p. 50-51.

[68] *Călătoria Patriarhului Macarie în Rusia*, c. IX, cap. III, p. 137.

[69] „Nu există niciun temei în a-i atribui lui Nikon doar respingerea subiectelor iconografice latine şi lutherane şi încurajarea picturii occidentale (vezi *Istoria artei ruse*, vol. VI, p. 426). Pavel de Alep descrie evenimentele în felul următor: patriarhul Nikon a poruncit în anul 1654 să fie adunate, „chiar şi din casele înalților demnitari de stat", icoanele pictate de către meşterii din Moscova „după modelele desenelor aduse de la franci şi polonezi", să le fie scoşi ochii celor reprezentați şi să fie purtate prin Moscova cu amenințarea pedepsirii celor ce vor picta icoane după aceste modele. Iar în anul 1655, în Săptămâna Triumfului Ortodoxiei, după Liturghie, în catedrala *Adormirii Maicii Domnului*, patriarhul a rânduit ca aceste icoane să fie aduse în mijlocul bisericii. El a rostit un cuvânt lung, bogat în detalii despre faptul că acest tip de artă iconografică este „inadmisibil", aducând

În orice caz, se poate afirma că patriarhul Nikon era conştient de limita ce nu trebuia să fie depăşită în iconografie. Însă apologeții artei de tip nou văd în calitatea artistică a creațiilor artei occidentale un motiv suficient pentru a le cinsti în mod egal cu icoanele ortodoxe. Astfel, pentru Vladimirov, nu numai imaginea naturalistă, ci şi o copie tipărită poate fi sfințită şi poate înlocui o icoană. „Deşi la cei de la noi din țară sau la străini vedem chipul lui Hristos şi al Maicii Domnului bine tipărit sau zugrăvit, potrivit acestei arte înțelepte [...], noi preferăm astfel de lucruri binecuvântate mai mult decât orice lucru pământesc şi le cumpărăm din mâinile străinilor cu multă dragoste [...], şi acceptăm reprezentarea lui Hristos pe hârtie sau pe scândură pictată, sărutând-o cu dragoste. Şi, după lege, aducem la preoți astfel de icoane, iar ei fac rugăciuni şi Îl binecuvintează pe Dumnezeu şi chipul Lui îl sfințesc şi cu apă sfințită îl stropesc, cum este scris în rânduiala pentru sfințirea obiectelor bisericeşti". Iar după aceasta continuă: „Căci toate acestea [se au în vedere lucrurile bisericeşti făcute din materiale aduse din străinătate] sunt sfințite prin mâinile episcopului şi prin cuvintele rugăciunii; atunci de ce să nu poată fi sfințit oare şi acest chip pictat al lui Hristos, care este zugrăvit de către cei din altă țară?"[70].

lămuriri din scrierile patristice". Apoi a luat icoanele, le-a arătat poporului, strigând: „Această icoană este din casa dregătoului cutare, a fiului cutare [...] şi a aruncat-o pe dalele pavimentului, sfărâmându-o". Împreună cu cei prezenți, patriarhii Macarie al Antiohiei şi Gavriil al Serbiei, el a rostit anatema asupra tuturor celor care vor produce astfel de chipuri şi a celor care le vor ține în casele lor (*Călătoria Patriarhului Macarie în Rusia*).

[70] I. Vladimirov, *Scrisoarea ...*, p. 50. În analiza sa, Vladimirov ridică valoarea obiectelor sfinte ale Bisericii la aceeaşi înălțime la care se află imaginea liturgică a icoanei. Însă o astfel de egalare a chipului cu diferite alte obiecte bisericeşti folosite în cadrul slujbelor este imposibilă în ce priveşte icoana ortodoxă. O astfel de amestecare mărturiseşte despre pierderea deplină a înțelegerii ortodoxe a icoanei. Acest păcat există şi în timpul nostru: vezi lista temelor pregătite pentru viitorul Sinod (*Jurnal Moskovskoi Patriarhii*, 1961, nr. 1, p. 25). Această confuzie face să regreseze problema icoanei în aceeaşi etapă în care se afla înainte de Sinodul VII Ecumenic. Se cuvine oare ca icoanele să fie cinstite ca şi celelalte vase sfinte, sau ei i se cuvine o altfel de cinstire? Aşa cum este cunoscut, Sinodul a dat răspuns la această întrebare atât în timpul şedințelor, precum şi în *Horos*-ul

Aşadar, erau sfinţite nu numai imaginile pictate „după modele francilor şi polonezilor", care erau distruse de patriarhul Nikon, ci, aşa cum reiese din cuvintele lui Vladimirov, erau sfinţite în rând cu icoana ortodoxă şi lucrările de artă occidentale şi gravurile. Aceasta demonstrează cât de mult a pătruns indiferenţa faţă de conţinutul doctrinar al icoanei în mediul clerical moscovit. Această indiferenţă, acest abandon al criteriului doctrinar, a provocat o reacţie vehementă din partea patriarhului Ioachim. În *Testamentul* său duhovnicesc el scrie: „În numele Domnului poruncesc ca icoanele Dumnezeului-om şi ale Preasfintei Născătoare de Dumnezeu şi ale sfinţilor [...] să nu fie nicidecum pictate după închipuirile cele smintitoare ale latinilor şi ale nemţilor şi nici după cele netrebnice, inventate de curând după fantezii individuale, prin care este pervertită Tradiţia, iar pe cele din biserici pictate incorect, pe acelea aruncaţi-le afară"[71]. Iar în legătură cu gravurile aduse din străinătate, într-o notă a *Testamentului* său, patriarhul Ioachim scrie: „Mulţi negustori cumpără coli nemţeşti tipărite pe hârtie, de la nemţi eretici, lutherani şi calvini, care le-au produs după învăţătura lor blestemată şi nedreaptă, iar cei din icoanele lor sunt reprezentaţi după chipul din ţara lor, îmbrăcaţi cu haine nemţeşti, iar nu după cum este pictat în vechile modele pe care le găsim la ortodocşi. Şi ei, ereticii, nu cinstesc icoanele, iar din cauza acestor coli de hârtie cinstirea icoanei este dispreţuită". Acest fapt a fost un motiv pentru care patriarhul Ioachim s-a pronunţat pentru interzicerea definitivă atât a tipăririi imaginilor sfinte pe hârtie, cât şi a vânzării şi folosirii lor în biserici şi case ca icoane[72].

În ciuda slăbiciunii şi a insuficienţei argumentelor prezentate de către apărătorii artei tradiţionale („Biserica nu acceptă astfel de noutăţi – scrie, de exemplu, patriarhul Ioachim – şi nu este

sinodal, hotărând că icoana se cuvine să fie cinstită în acelaşi mod în care este cinstită sfânta Cruce şi sfânta Evanghelie. Altfel spus, icoana nu este plasată în contextul utilitar, ci în cel dogmatic.

[71] Citat din N. Pokrovsky, *Fragmente ale documentelor iconografiei şi artei creştine*, Petersburg, 1900, p. 370.

[72] Cartea *Scut* este citată în *Manualul iconografic* editat de către Bolişakov, Moscova, 1903.

obişnuită cu ele"), simţim la ei, dacă nu o neînţelegere, atunci cel puţin un instinct ce le spune care este imaginea ortodoxă autentică. Această reacţie nu este o negare a unui lucru neînţeles şi niciun refuz de a accepta „noul"; este respingerea lucrurilor străine, chiar potrivnice şi distructive atât pentru arta ortodoxă, cât şi pentru spiritualitate în general. Refuzul lor nu este gândit, ci instinctiv, fapt pentru care este mai violent. Patriarhul Nikon distrugea icoanele pictate după noua tendinţă, scoţându-le ochii celor reprezentaţi. Raţionamentul „ascetic" al protopopului Avvacum este absolut lipsit de orice fel de argumentaţie; pur şi simplu, el se ceartă, însă într-adevăr, cu ingeniozitate, cu haz şi temperament. Chiar dacă l-a atacat pe Nikon, făcându-l responsabil de inovaţiile apusene aduse în iconografie, în fond ei erau, în acest domeniu, de aceeaşi părere. Nikon, fiind grecofil prin convingerile sale (cel puţin în timpul cât a fost patriarh) şi duşman al culturii occidentale, a fost învinuit de către adversarii săi de fidelitate faţă de obiceiurile „nemţeşti". În ceea ce priveşte icoana, o astfel de învinuire este ridicolă: pentru el, păstrarea principiilor iconografiei ortodoxe era la fel de importantă ca şi pentru Avvacum şi pentru adepţii săi. Dacă ultimii încercau să dea vina pe Nikon, atunci acest lucru îl făceau doar pentru faptul că ei includeau schimbările din artă în contextul general al reformelor lui Nikon; iar în acest plan, atât pentru Avvacum cât şi pentru adepţii săi, totul este sacru, în egală măsură şi neschimbabil, aşa cum este Dumnezeirea Însăşi.

Doar la patriarhul Ioachim se poate observa o definire precisă a celor pe care le contestă, cu toate că aceasta ţine mai degrabă de domeniul practicii spirituale ascetice, lipsindu-i terminologia teologică: el vorbeşte despre imagini „smintitoare", „invenţii după fantezii individuale"; acestea „corup" Tradiţia ortodoxă. Atât patriarhul Ioachim, cât şi protopopul Avvacum privesc în acelaşi fel noul tip de artă: ambii analizează problema din perspectiva practicii ascetice şi îl condamnă ca „mod nou de a gândi", condus de „înclinaţii spre senzualitate". Însă noţiunea însăşi de practică ascetică şi analizele care decurg din ea sunt diferite. Pentru Ioachim, acest tip de artă este inacceptabil atât

în cult, cât şi în Biserică în general. Pentru Avvacum ea nu poate fi acceptată în plan naţional şi statal, pentru că Statul include, în opinia lui, Biserica – parte componentă a vieţii sale. „Vai, vai, sărmană Rusie, nu ştiu de ce ai nevoie tu de moravurile şi de obiceiurile nemţilor"[73]. Pentru Avvacum şi pentru adepţii săi, caracterul sacru al Statului le cuprinde pe toate; în el nu poate exista nimic nesfinţit. El crede că mântuirea nu stă în creaţia produsă în cadrul Tradiţiei, ci în caracterul statornic şi de neatins al tuturor celor ce există, indiferent dacă sunt autentic tradiţionale sau nu, fie că este vorba despre formă sau despre conţinut: „ceea ce a fost hotărât până la noi, să rămână aşa în vecii vecilor"[74]. Prin această afirmaţie, Avacum include în imunitatea amintită tot ceea ce a intrat în uzul iconografic de zi cu zi, toate fanteziile meşterilor ruşi şi împrumuturile din Occident, care au fost întărite prin Sinoadele din secolul XVI şi care s-au mai adunat de atunci. Toate acestea sunt analizate ca o moştenire inviolabilă, de care se ţin până astăzi cei de rit vechi, cel puţin în principiu.

Trebuie subliniat şi faptul că, în afară de Avacum, apărătorii artei tradiţionale n-au apărat-o datorită vechimii ei respectabile: niciunul dintre ei nu vorbeşte în aceşti termeni. Doar adversarii lor (Vladimirov) şi istoricii artei le atribuie această atitudine de ataşament faţă de „vechi".

Deteriorarea artei bisericeşti ortodoxe în secolul XVII se realizează pe două căi: prin reorientarea înţelegerii ortodoxe a icoanei şi a limbajului său spre o concepţie romano-catolică şi prin deteriorarea iconografiei datorită influenţei gravurilor occidentale şi a născocirilor datorate meşterilor ruşi. Aşa cum bine a observat la timpul său G. Filimonov, deja în secolul XVI „nu mai rămăsese neatinsă nicio idee mai mult sau mai puţin importantă din concepţia poetică a creştinismului, nicio cântare bisericească, niciun psalm, a căror reprezentare să nu se fi încercat în arta iconografică"[75]. Dacă printre numeroasele teme

[73] *Viaţa protopopului Avacum*, p. 136.

[74] *Ibidem*, p. 109.

[75] G. Filimonov, „Studii de iconografie creştină rusă", în *Vestnic Obşestva drevnerusskogo iskusstva pri Moskovskom Publicinom muzee*, Moscova, 1876, p. 131.

iconografice noi, unele pot fi îndreptățite prin conținutul lor teologic (de exemplu „De tine se bucură", „Toată suflarea" şi alte icoane cu caracter cosmic), majoritatea covârşitoare reprezintă nişte fantezii care introduc abateri semnificative în iconografia ortodoxă. Aşa cum am mai spus, erori s-au înregistrat în toate vremurile în iconografie, ca şi în teologie. Dar acestea au fost fenomene singulare. Acum ele au un caracter de masă şi sunt cauzate atât de împrumuturile făcute de la alte confesiuni, cât şi de imaginația neînfrânată a meşterilor ruşi sau, potrivit expresiei folosite de către monahul Zinovie, de „rătăcirea ce vine din beția nebunească".

Acestei lupte duse împotriva abaterilor din iconografia ortodoxă i-au fost consacrate unele documente din secolul XVII, cum sunt: *Lucrările Marelui Sinod de la Moscova, Scrierile monahului Eftimie* şi, în parte, cele scrise de către patriarhul Ioachim, apoi cele ale lui Vladimirov. Şi în acest domeniu ne lovim de un fenomen specific epocii: dacă anumite teme sunt cercetate şi criticate pe baza unor temeiuri teologice (în special de către Marele Sinod), atunci incompatibilitatea dintre principiul propriu-zis al iconografiei de tip nou şi Tradiția ortodoxă nu este pusă în lumină deloc.

Pentru Vladimirov, abaterile din domeniul iconografiei nu sunt decât aspecte ale nivelului scăzut la care, după părerea lui, se află iconografia rusă; el critică aceste abateri întocmai cum critică „icoanele de proastă calitate" şi le aşază pe acelaşi plan. Vladimirov vede o similitudine între greşelile din icoanele vechi şi greşelile din vechile cărți de cult, făcând trimitere la corectarea lor care se făcea în acea vreme[76]. Critica adusă de către Vladimirov este corectă numai atunci când se referă la „delirul" şi „fabulațiile" iconografilor ruşi; în această categorie intră, de pildă, reprezentarea Arhanghelului Mihail în chip de monah[77] sau, „mai rău şi mai ofensator decât orice hule rostite

[76] I. Vladimirov, *Scrisoarea...*, p. 25.

[77] „Spun unii creştini nu prea luminați că atunci arhanghelul Mihail s-a tuns [probabil în monahism], dar nu l-a putut învinge pe Satan, până nu s-a făcut schimnic" (I. Vladimirov, *Scrisoarea...*, p. 59).

împotriva lui Dumnezeu [...], este înfăţişat Hristos în sânurile Tatălui pe Cruce, ca şi când ar fi în pliurile veşmintelor Domnului Savaot"[78], imagine împrumutată din romano-catolicism şi criticată deja de către Viskovatâi. Însă criteriul după care se conduce Vladimirov nu este Tradiţia şi nici teologia, ci „raţiunea". Cine oare „având minte, nu va râde de o astfel de nebunie?", întreabă el. În exemplele pe care le-am citat, criteriul *raţiunii* dovedeşte absurditatea evidentă a ceea ce este criticat. Însă criteriul acesta se dovedeşte neputincios şi inconsistent acolo unde lucrurile nu sunt evidente şi unde este nevoie de o înţelegere măcar elementară. Ceea ce este important pentru Vladimirov este să scoată în evidenţă „delirul", care contrazice raţiunea naturală; dacă este ortodoxă o anumită iconografie sau nu, pentru el nu mai are importanţă. Astfel, în obiecţile aduse lui Pleşkovici, face permanent trimitere la realismul istoric, însă nu îl înţelege în sens ortodox. Pentru el, important este faptul în sine. Unde mai găseşti, întreabă el, în icoana coborârii Duhului Sfânt să fie pictată Maica Domnului? Ea nu era reprezentată, „fiind considerată străină de primirea Duhului Sfânt"[79]. Într-adevăr, până la împrumuturile directe din iconografia romano-catolică, nu se poate găsi imaginea Cinzecimii cu Maica Domnului în centru. Însă aceasta se întâmpla nu pentru că iconografii nu cunoşteau Sfintele Scripturi şi nici pentru că nu le înţelegeau, ci datorită conţinutului teologic specific al acestei sărbători, care îi scapă lui Vladimirov. Corespunzător analizei sale, el a creat o icoană a coborârii Duhului Sfânt după modelul catolic, cu Maica Domnului în centru[80]. Din aceeaşi cauză, a importanţei decisive pe care o dă faptului istoric, l-a scos din iconografia acestei sărbători pe Sfântul Apostol Pavel, ca unul care nu a participat la eveniment.

Tema din domeniul iconografic care îi preocupă pe părinţii de la Marele Sinod de la Moscova este legată de descriptibilita-

---

[78] *Ibidem*, p. 60.

[79] *Ibidem*, p. 60.

[80] Vezi L. Uspensky, „Despre iconografia Coborârii Sfântului Duh", *Vestnic russkogo zapadnoevropeiskogo Patriarşego Aczarhata*, Paris, 1979, nr. 101-104.

tea, sau mai bine zis despre indescriptibilitatea lui Dumnezeu Tatăl. Această problemă a mai fost discutată la Sinodul celor o sută de capitole (Stoglav) şi la sinodul din anii 1553-1554. Însă acolo, criteriul fundamental era practica bisericească acceptată în acea vreme, indiferent dacă aceasta corespundea sau nu Tradiţiei bisericeşti. Acum, întrebarea este analizată cu totul diferit: Marele Sinod analizează practica existentă în lumina învăţăturii creştine şi a realismului evanghelic, adică aşa cum era analizată probleama de către potrivnicii acestei iconografii în secolul XVI. Marele Sinod interzice într-o formă foarte categorică reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl, cerând o corespondenţă nu cu cuvântul, ci cu sensul învăţăturii ortodoxe de credinţă[81]. Contrar opiniei mitropolitului Macarie, care a fundamentat această reprezentare pe viziunile prorocilor, Marele Sinod face o tâlcuire tradiţional-ortodoxă a acestor vedenii, excluzând definitiv orice utilizare a lor în calitate de reprezentări ale lui Dumnezeu Tatăl. Prin hotărârea Sinodului, este interzisă şi întreaga tematică pe care a apărat-o mitropolitul Macarie. În fond, hotărârile luate în Sinod, se limitează la această tematică legată de reprezentarea sau descriptibilitatea Dumnezeirii.

Aceleiaşi teme îi acordă o atenţie deosebită şi monahul Eftimie. După părerea lui, „chipul lui Dumnezeu Tatăl se cuvine să fie pictat", însă această imagine este pentru el Cuvântul Întrupat, Hristos, pictat în braţele Maicii Sale ca Prunc, apoi în templu ca tânăr de doisprezece ani şi la vârsta matură „aşa cum mergea prin lume şi săvârşea minuni", şi aşa cum L-au văzut protopărinţii şi prorocii. Eftimie este foarte indignat de chipul „Paternitatea", în care vede o „obrăznicie necugetată a celor care au pictat, cât şi a celor ce au poruncit să fie pictată" o astfel de icoană. El duce transpunerea literală a imaginii verbale în icoană, asemenea monahului Zenovie, până la finalitatea sa logică şi descoperă „absurditatea" ei. Iconografii Îl redau pe Hristos „în veşminte arhiereşti, şezând"; dar Hristos este, de

[81] Având în vedere marea importanţă a acestei teme şi caracterul actual al hotărârii luate de Marele Sinod de la Moscova, vom analiza această întrebare în capitolul următor.

asemenea, numit preot, egumen, miel, păstor, împărat al împăraților şi în multe alte feluri; poate iconografii ar dori să-L picteze pe Hristos ca preot, în felon şi epitrahil, sau după asemănarea unui monah egumen; ce poate fi mai ridicol decât acestea?"[82]. O trăsătură caracteristică monahului Eftimie este lipsa înțelegerii față de orice îndepărtare de adevărul istoric şi față de abaterile de la învățătura ortodoxă. Atât Hristos cât şi fiecare sfânt trebuie zugrăviți „după aspectul pe care l-au avut, aşa cum au trăit şi au umblat pe pământ". Iconografii însă o zugrăvesc pe „Preasfânta Născătoare de Dumnezeu în veşmânt împărătesc şi având aripi", pe Sfântul Ioan Înaintemergătorul şi Botezătorul Domnului cu „coroană de împărat şi purtând aripi". Oare aceste chipuri au fost pictate după învățătura Tradiției ortodoxe? – se întreabă Eftimie: „Maica Domnului este numită Preasfântă Fecioară pentru veşmintele împărăteşti sau pentru că L-a născut pe Fiul Său Cel Unul-Născut, pe Împăratul împăraților, Cel mai înainte de veci, şi pentru petrecerea Ei în Împărăția cerurilor unde împărățeşte veşnic împreună cu Fiul său". Iar în ceea ce priveşte reprezentarea Sfântul Ioan Botezătorul cu aripi, după chipul îngerilor, Eftimie spune că numele de Înger este atribuit multor sfinți („Înger pământesc şi om ceresc"), dar cu toate că numele de înger înseamnă „vestitor" şi se potriveşte în mod deosebit Sfântului Ioan Înaintemergătorul, reprezentarea lui cu aripi se opune adevărului istoric, întrucât în timpul vieții „nu s-a arătat niciodată având aripi".

Dacă patriarhul Ioachim critică, aşa cum am văzut, în special iconografia „nemțească", monahul Eftimie, reproşează meşterilor ruşi faptul că, atât prin născocirile lor cât şi prin folosirea iconografiei străine, ciuntesc, iar câteaodată falsifică sensul adevărat al icoanei ortodoxe. Într-un cuvânt, Eftimie nu acceptă niciun fel de „viziuni" şi tâlcuiri individuale ale icoanei, care nu sunt fundamentate pe viziunea şi învățătura Bisericii.

„Nu demult, iconografii au început să picteze după modelele latine şi lutherane chipul Atotmilostivului Mântuitor, având în

---

[82] *Întrebări şi răspunsuri despre iconografia rusă"* (în ruseşte).

mână un măr, sau o sferă, reprezentare pe care Sfinții Părinți nu o acceptă". Fără îndoială, întreaga făptură este în stăpânirea Mântuitorului; totuşi „puterea Dumnezeirii Sale nu este sfera, ci cuvântul Său Dumnezeiesc, dătător de viață şi izbăvitor din chinurile veşnice", iar acesta este reprezentat în chipul unui rulou sau al unei cărți. Şi pe lângă aceasta: „unii dintre iconografi au început să picteze Sfinții Apostoli după modelele nemților, cu uneltele de tortură cu care aceştia au fost chinuiți". Însă nu numai Apostolii, ci chiar şi „sfintele mucenițe până şi astăzi sunt zugrăvite după tradiția veche, nu ținând uneltele chinuitoare cu care în multe chipuri au fost chinuite, ci sunt înfățişate purtând Crucea lui Hristos; prin aceasta se arată că au suferit pentru Cel ce a fost răstignit, că au fost întărite de către Acesta în suferință, şi acum prin aceasta sunt lăudate, iar nu prin uneltele cele chinuitoare".

Cu alte cuvinte, nu prin ce chinuri au fost martirizați este important, ci sensul pătimirii lor. Iconografiei ortodoxe, în special celei ruse, i-a fost caracteristică întotdeauna aprofundarea sensului reprezentat, nu datele privitoare la aspectul episodic, specifice iconografiei apusene. Pentru conştiința ortodoxă, nu felul morții de care au avut parte sfinții este important, ci mărturia pe care au adus-o aceştia despre Hristos, despre întruparea Lui şi despre misiunea Sa mântuitoare.

Asemenea patriarhului Ioachim, monahul Eftimie reacționează violent față de abaterile reprezentării Maicii Domnului străine Tradiției, pe Care „iconografii o pictează după modelele latinilor, cu capul descoperit şi cu părul despletit". Însă, „Preasfânta Născătoare de Dumnezeu, de când a fost logodită cu Iosif [...], nu a umblat cu capul descoperit, sau fără a avea capul acoperit, deşi a fost şi este pururea Fecioară". Altfel spus, o asemenea reprezentare a Maicii Domnului nu corespunde din punct de vedere istoric poziției sale sociale"[83].

[83] Una dintre imitările latine, amintite de către Eftimie, este reprezentarea Maicii Domnului „stând pe lună". Este vorba, probabil, despre „Sfânta Sofia de la Kiev". În apus, acest subiect a apărut în secolul XVI, având o semnificație teologică precisă: reprezentarea *Imaculatei Concepțiuni*. „Este prea bine cunoscut cât de răspândită era opinia catolică despre *Imacu-*

Eftimie este foarte aspru atunci când este pusă în discuție reprezentarea iconografică a *Sofiei*, Înțelepciunea lui Dumnezeu: „Înțelepciunea ipostatică, asemenea Cuvântului şi Puterii, este Fiul lui Dumnezeu. Şi dacă îndrăznesc să zugrăvească Înțelepciunea printr-o astfel de formă inventată, vor îndrăzni curând să zugrăvească şi Cuvântul după propria lor imaginație, şi Puterea de asemenea; ori, ce poate fi mai nepotrivit decât acestea?"[84].

Să-i întrebi „despre toate acestea pe cei mai înțelepți, spune Eftimie, aceştia îți vor arăta că o astfel de învățătură ar fi trebuit să fie după dumnezeieştile Scripturi, iar nu după silogismele oamenilor, prin care se aduce multă înşelare. Pentru că, după Tradiția apostolică, sfinții poruncesc să fugim de silogismele care duc spre înşelare, căci [spun sfinții], dacă vom părăsi credința pentru silogisme, va pieri credința noastră, pentru că nu mai credem lui Dumnezeu, ci oamenilor". Eftimie îşi încheie cuvântul spunând că Biserica ar fi trebuit să rezolve aceste întrebări prin Sinod: „se cuvine a înainta toate aceste scrieri arhiereilor, pentru ca ei să aducă o mărturie sigură despre adevăr, iar ceea ce trebuie să se țină, să fie ținut şi ceea ce nu se cuvine, aceea să se respingă; iar ceea ce este îndoielnic, să fie judecat de către Biserică".

Tratatele din secolul XVII despre teoria artei şi rolul pe care l-au jucat au fost foarte apreciate, atât în literatura dinaintea revoluției bolşevice, cât şi în cea postrevoluționară. Savanții dinaintea revoluției vedeau în ele o reînnoire a principiilor învechite şi a noțiunilor generale despre artă şi a artei înseşi care imita modele vechi. O astfel de părere este susținută, de exemplu, de Buslaev, Pokrovsky şi alții. Iar Filimonov vede în tratatul lui

lata Concepție printre teologii de la Kiev din secolul XVII [...]. Membrii congregației din cadrul Academiei de la Kiev trebuiau să mărturisească despre Fecioara Maria „nu doar că este într-adevăr fără de păcat [...], ci şi că este fără păcatul strămoşesc" (G. Florovsky, „Cinstirea Sofiei ..." în *Trudâ 5-go Siezda russkih academiceschih organizații*, Sofia, 1932, p. 498 şi 500).

[84] Desigur, Eftimie are în vedere chipul *Sofiei* de la Novgorod. Faptul că în decursul veacurilor această imagine a dat naştere unor tâlcuiri diferite şi arbitrare ale „sensului tainic" indică neclaritatea ei foarte periculoasă.

Vladimirov „un moment luminos în procesul dezvoltării ideilor artistice din vechea Rusie”[85].

Pentru cercetătorii moderni, valoarea acestor tratate constă în faptul că ele au contribuit la formarea unor puncte de vedere estetice cu privire la arta profană ce se năştea, în contextul general al schimbărilor culturale din acea epocă; ele au contribuit la introducerea unui nou mod de abordare a creației artistice şi la secularizarea artei bisericeşti.

În ciuda deosebirilor dintre premisele unora şi ale altora, pentru ambele părți rămâne comună aceeaşi atitudine generală față de arta bisericească. Cercetătorii din vechime au fost educați după normele artei academice, cu proporțiile, anatomia şi perspectiva ei ş. a., iar învățații moderni, pornind de la premise ideologice, apreciază arta eclesială aşa cum au apreciat-o autorii tratatelor din secolul XVII, o artă a unei anumite perioade, şi consideră că desacralizarea corespunde unei dezvoltări organice.

Trebuie spus că teoriile tratatelor din secolul XVII, în special cele ale lui Vladimirov şi Uşakov, sunt într-adevăr constructive în planul artei profane, adică al artei corespunzătoare acelei culturi ce se forma în Rusia epocii respective. Însă aceste tratate sunt, fără îndoială, distructive pentru arta eclesială prin faptul că, rupând orice legătură cu principiile acesteia, nu ies totuşi din hotarele ei; sunt aplicate artei bisericeşti diferite teorii, care stau la temelia artei occidentale contemporane şi prin aceasta îi subminează chiar temelia. Nu este vorba despre separarea artei de Biserică[86], ceea ce ar fi fost normal, ci răul constă tocmai în lipsa unei astfel de separări. Secularizându-se, arta se pretinde totuşi sacră. Arta profană care acum ia naştere se afirmă şi capătă independență; însă principiile sale sunt introduse în arta bisericească, denaturând-o. Schimbarea care are loc în arta eclesială nu reprezintă nicidecum o dezvoltare sau o evoluție a ei. Evoluția artei eclesiale corespunde întotdeauna orientă-

---

[85] G. Filimonov, „Simon Uşakov şi epoca contemporană lui în iconografia rusă”, în *Sbornic Obşestva Drevnerusskogo iscusstva*, Moscova, 1873, p. 81.

[86] *Istoria artei ruse*, vol. IV, p. 54.

rii duhovniceşti şi stării generale a Bisericii. În vremea în care concepția Bisericii era trăită în mod creator, în adâncurile ei luau naştere forme noi, care s-au dezvoltat potrivit unor legi interne, de ordin duhovnicesc. Şi în secolul XVII arta eclesială, deşi rămâne tradițională, evoluează, însă evoluția ei corespunde vieții bisericeşti a epocii, îndreptându-se spre conservatorism şi artizanat. Pentru icoane, acest secol nu este „ultimul secolul al artei ruse vechi" şi nicio perioadă de „epuizare interioară" a artei eclesiale, aşa cum se crede de obicei. Aşa cum Biserica nu poate să dispară sau nu se poate epuiza, nici arta ei nu se poate desființa, nu poate seca. Însă pentru un timp îndelungat, încetează să mai joace rolul preponderent, de purtător de cuvânt al vieții şi credinței ortodoxe.

Concepția Bisericii despre lume nu se schimbă; ea a rămas aceeaşi şi în timpul nostru, aşa cum însăşi Biserica a rămas Biserică. Însă, în contextul general al reformelor sociale şi culturale, sub flamura comună a Ortodoxiei se ciocnesc două culturi, două concepții despre lume. Şi în conştiința oamenilor, în viața lor bisericească, pătrunde viziunea proprie noii culturi. Prin ea „se implantează o tradiție străină, artificială, exterioară, care blochează căile creației artistice"[87]. Le blochează şi în cugetarea teologică şi în artă. În Ortodoxie începe să pătrundă înțelegerea imaginii şi a creației ei ca elemente separate de experiența şi viața duhovnicească. Evlavia continuă să fie ortodoxă, însă gândirea şi creația se rup de Ortodoxie. Oamenii trăiesc într-un mod ortodox, însă nu mai gândesc ortodox; relația lor cu icoana rămâne aceeaşi, însă icoana este creată de către ei după standardele occidentale. Este încălcată integritatea duhovnicească: omul secolului XVII rămâne un creştin profund, însă în creație este atras de o cunoaştere a lumii străină de cunoaşterea creştină. Omul acestui secol nu mai cugetă prin credință. Experiențele sociale ale artistului, multiple şi variate, se amestecă cu credința lui, marcându-i arta[88]. Secolul XVII se caracterizează

[87] G. Florovsky, *op. cit.*, p. 49.

[88] De aici şi neliniştea care se oglindeşte în actele de convenție cu iconografii din acest timp: „[...] ca nimic din cele necuviincioase să nu

aşadar printr-un dualism: apărarea formelor tradiționale ale Ortodoxiei şi dărâmarea lor merg deseori împreună, nu doar în aceeaşi clasă socială, ci chiar în concepția aceleiaşi persoane. Şi tragedia lui Simon Uşakov şi a lui Iosif Vladimirov consta tocmai în faptul că ei au subminat exact ceea ce apărau cu atâta ardoare şi convingere.

Considerând arta sacră în ansamblul ei, vedem că în secolul XVII decadența spirituală din întreaga lume ortodoxă ajunge la o pierdere completă a înțelesului ortodox al imaginii, la o lipsă totală a cunoaşterii sensului ei. Aceasta a şi fost cauza principală a declinului ei, pe de o parte, şi a desacralizării sale, pe de altă parte. S-au încercat măsuri exterioare pentru ridicarea nivelului ei artistic, însă degradarea avea cauze duhovniceşti. Reprezentative în acest sens sunt chiar documentele oficiale ale autorității bisericeşti. Aşa cu am văzut deja, în *Gramata celor trei patriarhi* lipsea cu desăvârşire temeiul teologic al imaginii. Nu mai puțin caracteristice în acest sens sunt mărturisirile de credință din secolul XVII, care au apărut ca reacție la mărturisirea calvinistă a patriarhului Chiril Lukaris. Aceastea sunt *Mărturisirea de credință* scrisă de către Petru Movilă, modificată şi semnată apoi de către patru patriarhi şi douăzeci şi doi de arhierei, cunoscută sub denumirea de *Mărturisire Ortodoxă*, apoi *Epistola patriarhilor Bisericii soborniceşti a Răsăritului despre credința ortodoxă* (Mărturisirea patriarhului Dositei al Ierusalimului) şi *Catehismul* lui Petru Movilă. Toate aceste documente au un caracter net latinizant, iar în domeniul artei bisericeşti, toate urmează orbeşte ansamblul curentelor de gândire impuse de protestantism; ele se limitează să justifice această artă şi resping învinuirile de idolatrie. După duhul în care au fost scrise şi după conținut, ele nu depăşesc Sinodul romano-catolic de la Trident (1563), iar *Catehismul* lui Petru Movilă îl reproduce pur şi simplu pe scurt. Ceea ce caracterizează aceste documente este mai ales

fie aduse în biserică" (V. G. Briusova, *Frescele oraşului Iaroslav*, Moscova, 1969, p. 15). Astfel de clauze se întâlnesc la tot pasul în documentele romano-catolice, însă este imposibil să ne închipuim astfel de probleme în Biserica Ortodoxă în epoca lui Dionisie şi Andrei Rubleov.

lipsa oricărei teologii. Pentru autorii acestora şi pentru arhiereii care le-au semnat, teologia patristică parcă nici n-ar fi existat. Chiar şi atunci când se referă la Sinodul VII Ecumenic, ei nu spun, ca şi în cazul Sinodului tridentin, decât cum anume trebuie cinstite sfintele icoane. De asemenea, este caracteristic faptul că tocmai în secolul XVII dispare din *Sinodikon*-ul rusesc al Duminicii Ortodoxiei întregul conținut doctrinar referitor la icoană.

Moştenirea patristică înceta să mai fie un criteriu călăuzitor, şi acest fapt duce câteodată la forme absurde. Astfel, în secolul XVI, în *Hronograf* (1512) apar aşa numitele „prorocii ale înțelepților greci", care reprezintă o operă compilată din diverse texte, realizată de către un autor necunoscut. Aici, prin gura filosofilor antici, a sibilelor şi chiar şi a divinităților antice, sunt prezentate prorocii inventate în apărarea dumnezeieştii Întrupări şi a dogmei Sfintei Treimi. „Prorociile" acestea sunt incluse apoi în diferite colecții şi capătă o răspândire deosebită în secolul XVII[89]. Corespunzător acestei literaturi, în bisericile din Rusia apar pe pereții locaşului de cult, pe porți şi chiar în icoane (iar mai târziu şi pe iconostas sub icoanele de rând) imagini ale acestor „filosofi greci". Aceste imagini sunt însoțite de „prorocii" care corespund celor din colecțiile de texte, fiind scrise fie pe rulouri, fie pe fondul imaginii, alături de „filosoful" reprezentat. De pildă: „Hermes, cel întreit în măreție [...] îşi expune teologia prin următoarele cuvinte: pe Dumnezeu este greu să-L înțelegem, imposibil să-L explicăm; pentru că este întreit în fețe şi de negrăit, o ființă şi o fire ce nu-şi află asemănare între oameni"; Menandru: „Nepătrunsă şi de negrăit şi neîmpărțită este Dumnezeirea cea în trei Persoane alcătuită şi de oameni ascultată şi proslăvită. Dumnezeu se va naşte din curata Fecioară Maria; în Acesta cred şi eu"; Homer: „Ca o lumină va străluci Hristos între muritori,

---

[89] În secolul XVII ele sunt introduse în câteva ediții cu caracter polemic, precum *Cartea lui Kiril* (1644), în rând cu lucrările Sfinților Părinți, care explică fundamentele învățăturii ortodoxe. Au fost incluse aici articole împotriva ereticilor (arieni, iconoclaşti, latini, armeni ş.a.) şi printre ele „prorociile filosofilor elini", care au fost destinate, fără îndoială, luptei împotriva ereziilor.

va trăi în simplitate şi va dori să unească cele pământeşti cu cele cereşti"; Afroditian („Persan lipsit de înțelepciune", pe care l-a criticat aspru, la rândul său, Sfântul Maxim Grecul): „Hristos se va naşte din cinstita şi Sfânta Fecioară Maria, în Acesta cred şi eu"[90] ş. a. Probabil, pentru oamenii secolului XVII, având în vedere trezirea interesului pentru lucrurile antice, „profețiile filosofilor greci" reprezentau într-adevăr acea unire a „istoriei revelației naturale date păgânilor, în persoana celor mai buni reprezentanți ai săi"[91], cu deplinătatea Revelației creştine. Însă aceste mărturii născocite se referă de fapt la acelaşi tip de „invenții" şi „delirări" aduse în iconografie, care invadau arta bisericească şi prin care, de asemenea, se urmărea ceva. Este uimitor şi reprezentativ pentru starea gândirii din secolul XVII faptul că, deşi aceste prorocii au apărut în principalele biserici din Kremlinul Moscovei (catedralele *Bunei Vestiri* şi *Adormirea Maicii Domnului*), ele nu au produs niciun fel de reacție. Nici în documentele închinate criticii calității inferioare a iconografiei şi a greşelilor iconografice, nu se spune nimic împotriva acestor „mărturii". Dimpotrivă, în unele documente iconografice apar indicații privitoare la modul în care trebuie pictați „înțelepții elini" cu „prorociile" lor.

Creşterea interesului față de antichitate, față de înțelepciunea exterioară, infectează conştiința bisericească, denaturând-o. Acest fapt este exprimat pe de o parte prin întrebuințarea într-o formă denaturată a falselor prorocii, iar pe de altă parte, prin amestecarea rațiunii fireşti a filosofilor cu textele Părinților Bisericii, fapt pe care l-am putut observa în *Gramata celor trei patriarhi*, în argumentele lor despre artă. Dar acelaşi lucru poate fi întâlnit şi în domeniul teologic propriu-zis, aşa cum de pildă putem vedea la latinistul şi adeptul noului tip de artă, Simeon Poloțky: în cartea sa *Cununa credinței*, pe care patriarhul Ioachim a numit-o

---

[90] N. A. Kazacova, „Prorociile filosofilor elini şi reprezentarea lor în arta iconografică rusă" în *Trudâ Otdela drevnerusskoi literaturî*, XVII, Moscova, 1961, p. 368.

[91] N. A. Sperovsky, „Iconostase ruse din vechime" în *Hristianskoe citenie*, 1893, septembrie-octombrie, p. 330.

„cununa cea de spini crescută în Apus"[92], Simeon face trimitere la Părinţii Bisericii şi la o serie de scriitori păgâni. O astfel de abordare a antichităţii păgâne atrage după sine condamnarea şi judecarea. În acest sens, mitropolitul Isaia al Kievului, înlăturat din scaunul său de către Petru Movilă, scrie: „Alta este raţiunea lumii acesteia şi alta este raţiunea duhovnicească. Raţiunea cea duhovnicească au deprins-o toţi sfinţii de la Duhul Sfânt şi [de aceea] au luminat ca soarele în lume. Astăzi însă se învaţă raţiunea lucrurilor nu de la Duhul Sfânt, ci de la Aristotel, de la Cicero, de la Platon şi de la alţi filosofi păgâni. Prin aceasta, orbiţi fiind în cele din urmă prin minciuni şi năluciri, au rătăcit de la calea cea dreaptă"[93].

Decăderea vieţii duhovniceşti din Rusia în secolul XVII este vădită câteodată prin fenomene extrem de vătămătoare şi în domeniul ritualului şi rânduielii liturgice. În liturghisire domneşte diversificarea glasurilor (adică săvârşirea dumnezeieştilor slujbe în mod concomitent nu numai pe două sau trei glasuri, ci chiar şi pe cinci sau şase glasuri, transformând astfel slujbele în adevărate cacofonii) prin ceea ce se numeşte „homonia" (adică introducerea în cuvinte, în timpul cântării, a unor sunete şi silabe întregi, care duc la denaturarea completă a textelor. „Ascultând o astfel de absurditate, cei ce nu acceptau vreo critică în analiza acestor probleme, vedeau aici un oarecare sens ascuns înţelegerii lor"[94], aşa cum vedeau un sens tainic în fanteziile iconografilor pe

[92] A. B. Kartaşev, *op. cit.*, vol. II, p. 247. Asemenea multora din vremea noastră, „Simeon nu acorda o atenţie deosebită diferenţelor dintre învăţătura Bisericii Ortodoxe şi cea romano-catolică", „Cuvântul şi cunoştinţa în estetica lui Simeon Poloţki", în *Trudâ Otdela drevnerusskoi literaturî*, XXV, Moscova, 1970, p. 236).

[93] Citat de G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 48.

[94] N. D. Uspensky, *Arta cântecului vechi rusesc*, Moscova, 1955, p. 205. În domeniul cântării bisericeşti are loc o mişcare asemănătoare noii orientări din arta iconografică: ornamentaţia muzicală de la sfârşitul secolului XVI şi începutul secolului XVII este înlocuită treptat prin cântări de nuanţă teatrală, aduse în Rusia de aşa numiţii „maeştri" din străinătate. Chiar patriarhul Nikon, care a distrus icoanele pictate „după modelele polonezilor", a invitat cântăreţe din Polonia, care au cântat ca „o orgă", iar pentru corul său au fost aduse compoziţii scrise de directorul capelei

teme preluate din textele liturgice, din psalmi ş.a. Caracteristic rămâne faptul că încercările de a restabili norma, corectând chiar şi cele mai evidente lipsuri, se ciocneau de o opoziţie fermă, fiind numite cu uşurinţă „erezii". Şi mai uimitor rămâne faptul că în rând cu fenomenele nesănătoase înregistrate, iconografia secolului XVII (desigur, în afară de noua orientare şi abaterile amintite), în marea majoritate a cazurilor, se menţine la un nivel duhovnicesc şi artistic destul de înalt, fapt despre care se aduc mărturii prin documentele ajunse până la noi. Elementul cel mai sănătos în viaţa liturgică a Bisericii ruse este pictura icoanelor.

Declinul general al vieţii duhovniceşti în Ortodoxie a făcut-o neputincioasă în faţa presiunii exercitate de mărturisirile de credinţă apusene. Nici în faţa Occidentului, cu lupta sa internă (criza secolelor XVI-XVII), nici în viaţa ei proprie, în faţa problemelor apărute, Ortodoxia nu a putut să-şi manifeste „puterea vitală şi creatoare". În opoziţia lor faţă de mărturisirile occidentale, teologii ortodocşi luptau parcă orbeşte, apelând în respingerea elementelor romano-catolice la argumente protestante, iar în lupta împotriva protestantismului, la argumentele romano-catolicilor. Aceasta nu demonstrează că s-a schimbat însăşi Ortodoxia. Gândirea teologică era paralizată, însă viaţa duhovnicească îşi urma cursul. Biserica n-a schimbat cu nimic învăţăturile sale şi nici n-a acceptat dogme false. „Oricât de jos ar fi scăzut nivelul studiilor teologice datorită circumstanţelor istorice şi oricât de mult ar fi pătruns influenţele eterodoxe, Biserica Ortodoxă sobornicească păstra la temelia ei credinţa Sinoadelor Ecumenice şi a Sfinţilor Părinţi"[95]. Însă dacă Biserica şi-a păstrat independenţa faţă de romano-catolicism şi protestantism, teologia ortodoxă şi arta ortodoxă şi-au pierdut această independenţă. În artă, dependenţa se manifestă într-o formă mult mai puternică şi mai prelungită şi de aceea mult mai plină de consecinţe. O astfel de poziţie va produce asupra

rorantiştilor din Cracovia, Martin Milicevski, renumit în timpul său (vezi G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 74).

[95] Arhiepiscopul Vasili (Krivoşein) *Texte simbolice în Biserica Ortodoxă*, p. 17-18.

artei ortodoxe un „complex de inferioritate" în raport cu arta occidentală şi o va rupe pentru un timp îndelungat de tezaurul artistic viu pe care l-a moştenit.

Noua orientare din artă schimbă înțelegerea icoanei, îi schimbă conținutul, separă icoana ortodoxă de semnificația ei directă şi nemijlocită; ea transformă în mod firesc şi conştiința de sine a artistului.

În imaginea sau icoana tradițional ortodoxă, atât conținutul cât şi forma sunt condiționate de prototipul reprezentat, prototip a cărui stare lăuntrică se deosebeşte radical de starea omului păcătos, prin participarea lui la viața dumnezeiască, prin sfințenia lui. În arta bisericească ortodoxă omul este principala temă, ca să nu spunem unica; nicio artă nu-i acordă atâta atenție, nu-l ridică la o asemenea înălțime precum icoana. Tot ce este reprezentat în icoană se află într-o corelație cu omul: peisajul, animalele, plantele... În ierarhia ființelor, el ocupă rolul principal: el este centrul creației cosmice şi lumea înconjurătoare este redată în starea care îi este comunicată prin sfințenia omului. Acum însă, artistul noii orientări reprezintă sfântul ca şi cum n-ar fi sfânt.

Trupul omului, lumea lui emoțională par să nu mai fie menite sfințeniei. Tot ce se referă la natura omului şi toate lucrurile care îl înconjoară sunt reprezentate ca fiind străine sfințeniei, transfigurării. Omul rămâne subiectul principal al imaginii, însă în starea lui actuală, netransfigurată. Acest „chip al omului, lipsit de semnificație interioară, se pierde în mulțimea lucrurilor, a animalelor, a plantelor. El devine o simplă parte din lumea mare şi gălăgioasă şi nu mai are o poziție dominantă"[96]. El se numără printre celelalte făpturi, îşi pierde superioritatea pe care o avea asupra restului creației. Şi astfel este încălcată ordinea existenței.

În secolul XVI icoana Întrupării, chipul lui Hristos, se pierde în mulțimea alegoriilor şi a parabolelor. Dispar roadele Întrupării, chipul omului îndumnezeit, prin imitarea vieții de zi cu zi. Iconomia Celei de-a doua Persoane a Sfintei Treimi îşi pierde

[96] *Istoria arte ruse*, vol. IV, p. 39.

claritatea, apoi devine confuză iconomia Duhului Sfânt. Relația corectă a tipului cu prototipul său, care este revelată cu atâta convingere şi profunzime în icoana ortodoxă, este în prezent ruptă. A doua parte a formulei „Dumnezeu S-a făcut om, pentru ca omul să devină dumnezeu" dispare parcă din conştiințe, nu mai este percepută existențial. Viața şi conştiința se desprind de scopul la care este chemat omul: asemănarea cu Dumnezeu. Orientarea eshatologică a icoanei ortodoxe este redusă la neant; este lipsită de dinamismul ei. Altfel spus, icoana încetează să mai fie o revelație a lui Dumnezeu, încetează să mai fie „o revelare şi o arătare a celor ascunse", adică o revelare a sensului şi a semnificației sale creştine. În cazul acesta nu mai există o imagine specific creştină ca expresie a credinței şi a vieții creştine, ci este vorba doar despre o întrebuințare creştină a unui chip străin creştinismului, aşa cum pentru o conştiință profană nu există rațiune creştină iluminată prin cunoaşterea lui Dumnezeu, ci doar o întrebuințare a unei rațiuni omeneşti naturale. Arta încetează treptat să mai fie acel limbaj specific al Bisericii, slujind Bisericii doar din exterior. Aşa a înțeles-o şi o percepe până astăzi teologia romano-catolică şi o astfel de înțelegere este acum introdusă şi în conştiința ortodoxă[97]. Urmează o perioadă de separare conştientă de principiul stabilit la Sinodul VII Ecumenic, potrivit căruia pictorului îi aparține doar partea artistică a lucrării, fiind însuşit principiul formulat în Cărțile carolingiene, potrivit căruia icoana reprezintă rodul imaginației artistului, de care el este responsabil ca autor. Unitatea experienței sinodale a Bisericii se diversifică în moduri individuale de înțelegere a icoanei de către artişti[98]. Cu alte cuvinte, este deschisă calea

[97] De aici rezultă afirmația pe care o auzim uneori nu numai de la romano-catolici, ci chiar şi de la episcopii ortodocşi, anume că Sinoadele nu au stabilit un tip anume de imagine eclesială.

[98] În acest sens este reprezentativă apariția icoanelor semnate în secolul XVII. Aceasta putea fi o influență a exemplului dat de către pictorii greci, care obişnuiau în acel timp să-şi semneze icoanele. Însă editorul tratatului lui Vladimirov, E. S. Ovcinnikova, consideră în mod corect că aceste semnături sunt legate de „părerile teoretice susținute de către Vladimirov cu privire la necesitatea unei semnături personale a artistului sau a unei

înțelegerii autorului într-un sens modern şi este deschisă calea principiului care, datorită noii orientări, va deveni dominant în viața oficială a Bisericii. Această artă va rămâne străină poporului până în clipa în care va fi introdusă de către mediile diriguitoare, bisericeşti şi profane, prin măsuri administrative, în viața de zi cu zi.

ştampile puse de autor" (*Ibidem*, p. 10) anume ca expresie a responsabilității lui personale pentru conținutul creației. O simplă semnătură a autorului pe icoană este un fenomen foarte rar întâlnit, aproape excepțional. A încerca să demonstrezi că în vechime iconografii, inclusiv Andrei Rubliov, şi-au semnat icoanele, aşa cum încearcă să facă V. A. Plughin (vezi „Câteva probleme de studiu a biografiei şi creației lui Andrei Rubliov", în *Drevnerusskoe iskusstvo*, Moscova, 1970, p. 81) înseamnă a încerca să demonstrezi ceea ce practic nu poate fi demonstrat.

15

Marele Sinod de la Moscova și reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl

Capitolul 43 din *Actele* Marelui Sinod de la Moscova este consacrat problemei referitoare la reprezentarea Dumnezeirii, în special a lui Dumnezeu Tatăl, şi este intitulat *Despre iconografi şi Domnul Savaot*[1].

> Hotărâm ca un pictor iscusit, care să fie şi un om vrednic (din cinul preoțesc), să fie numit mai-marele iconografilor, conducătorul şi supraveghetorul lor. Ca să nu mai batjocorească cei neînvățați sfintele icoane ale lui Hristos, ale Maicii Sale şi ale Sfinților Lui, înfățişându-i urât şi nepotrivit; şi să înceteze orice vanitate a pretinsei înțelepciuni de a picta fiecare după fantezia sa, fără a avea vreo referință autentică, adică de a-L zugrăvi în diferite chipuri pe Domnul Savaot [...]. Hotărâm ca de acum înainte chipul Domnului să nu mai fie pictat în reprezentările cele absurde şi nepotrivite [adică ale Tatălui] pentru că nimeni nu L-a văzut niciodată în trup. Numai Hristos care a fost văzut în trup, este zugrăvit aşa, adică în trup, iar nu după Dumnezeire; tot aşa şi Preasfânta Născătoare de Dumnezeu şi toți ceilalți sfinți ai lui Dumnezeu [...].
>
> Este întru totul absurd şi necuviincios a-L picta pe Domnul Savaot (adică pe Tatăl) cu barbă albă, iar pe Fiul Cel Unul-Născut în

[1] Textul este preluat din volumul *Lucrările Sinoadelor de la Moscova*, Moscova, 1893. Sunt omise câteva pasaje care nu se referă la tema discutată.

sânul Lui, şezând, şi un porumbel între Ei, pentru că nimeni nu L-a văzut pe Tatăl, după Dumnezeire; pentru că Tatăl nu a avut trup şi nu în trup S-a născut Fiul din Tatăl mai înainte de toţi vecii, aşa cum zice şi David prorocul: „din pântece mai înainte de luceafăr Te-am născut" (*Psalmul* 109, 3), arătând că acea naştere nu este trupească, ci este negrăită şi nepătrunsă. Căci şi Hristos însuşi spune în Sfânta Scriptură: „Nimeni nu L-a văzut pe Tatăl, decât Fiul" (cf. *Matei* 11, 27), iar prorocul Isaia zice: „Cu cine veţi asemăna voi pe Cel Preaputernic şi unde veţi găsi voi altul asemenea Lui. Chipul cel turnat este turnat de făurar, argintarul îl îmbracă cu aur şi-l înfrumuseţează cu lănţişoare" (40, 18-19). Asemenea şi Sfântul Apostol Pavel în *Faptele Apostolilor* zice: „Fiind deci neamul lui Dumnezeu, nu trebuie să socotim că dumnezeirea este asemenea aurului sau argintului sau pietrei cioplite prin meşteşugul şi iscusinţa oamenilor" (17, 29). Iar Sfântul Ioan Damaschin adaugă: „cine poate să facă chipul Dumnezeului nevăzut, necorporal, necircumscris şi fără de formă? Este culmea nebuniei şi a lipsei de credinţă să înfăţişezi Dumnezeirea"[2]. La fel spune şi Sfântul Grigorie Dialogul; pentru aceasta pe Domnul Savaot, Care este Dumnezeirea şi naşterea de mai înainte de veci a Fiului Unul-Născut din Tatăl, cu duhul se cuvine să le înţelegem, iar a reprezenta acestea în imagini, nicidecum nu se cuvine şi este imposibil. Şi Duhul Sfânt nu este porumbel după fiinţă, ci este Dumnezeu după fiinţă. Iar pe Dumnezeu nimeni nu L-a văzut, după cum mărturiseşte şi Sfântul Ioan Evanghelistul (*Ioan* 1, 18). Totuşi, în timpul sfântului Botez al lui Hristos în Iordan, Duhul Sfânt S-a arătat în chip de porumbel şi pentru aceasta se cuvine cu adevărat a zugrăvi în acel singur loc pe Duhul Sfânt în chip de porumbel. În alte locuri, cei care au duh nu Îl reprezintă sub forma unui porumbel. Căci pe muntele Tabor s-a arătat ca un nor şi în alte părţi, altfel. Şi Savaot nu este doar numele Tatălui, ci al Sfintei Treimi. După Dionisie Areopagitul, „Savaot" se tâlcuieşte din limba evreiască prin „Domnul Puterilor": Or, Domnul Puterilor este Sfânta Treime, Tatăl, Fiul şi Duhul Sfânt. Iar dacă prorocul Daniel spune că a văzut pe Cel Vechi de zile şezând la judecată [*Daniel* 7, 9], nu este vorba despre

---

[2] Sfântul Ioan Damaschin, *Dogmatica*, IV, 16, trad. rom. D. Fecioru, Edit. Scripta, Bucureşti, 1993, p. 177.

Tatăl, ci despre Fiul, la a doua Venire, judecând toate neamurile la înfricoşătoarea Sa judecată.

Se mai pictează apoi în icoanele Bunei Vestiri Domnul Savaot suflând către pântecele Preasfintei Născătoare de Dumnezeu. Dar cine a văzut aşa ceva, sau ce scriere sfântă mărturiseşte despre aceasta? De unde au luat aşa ceva? Este limpede că acest obicei, ca şi altele asemenea acestuia, sunt aduse de la oameni lipsiţi de înţelepciune sau, mai degrabă, stricaţi la minte ori lipsiţi de ea. Pentru aceasta hotărâm că de acum să înceteze această zugrăvire lipsită de înţelepciune şi nepotrivită. Numai în Apocalipsa Sfântului Ioan, Tatăl poate fi zugrăvit cu părul alb, pentru că aşa a apărut în acele vedenii.

Mai înţelept şi mai potrivit este ca în sfintele biserici, deasupra *Deisis*-ului, în locul Domnului Savaot să fie pictată Crucea, adică răstignirea Domnului şi Mântuitorului nostru Iisus Hristos, după rânduiala din vechime, păstrată în toate sfintele biserici din ţările răsăritene, în Kiev şi pretutindeni, mai puţin în statul moscovit. Aceasta este o mare taină păzită în Sfânta Biserică [...]".

În capitolul 43, Sinodul concluzionează: „Acestea le spunem spre lămurirea iconografilor, ca să înceteze cu picturile false şi deşarte şi să nu mai picteze nimic de la sine fără să aibă vreo mărturie autentică".

După cum ne dăm seama, tema fundamentală a acestui capitol se referă la întrebarea de principiu dacă este posibilă reprezentarea Dumnezeirii, în particular a lui Dumnezeu Tatăl, sub înfăţişarea unui om. Să ne amintim că această întrebare a fost pusă în secolul XVI în Rusia, la Sinodul celor o sută de Capitole (*Stoglav*). Referindu-se la reprezentarea Treimii veterotestamentare, ea viza probabil icoanele neotestamentare ale Sfintei Treimi (*Paternitatea* şi *Sintronia*), deşi acest lucru nu s-a afirmat direct. În disputa mitropolitului Macarie cu Viscovatâi şi în dezbaterile de la Sinodul din 1554 întrebarea despre reprezentarea Dumnezeirii era concentrată în primul rând asupra chipului lui Dumnezeu Tatăl. Şi adversarii şi adepţii reprezentării imaginii lui Dumnezeu Tatăl au fost de acord cu ideea potrivit căreia Dumnezeirea este indescriptibilă după fiinţa Sa. Însă, în vreme ce adversarii acestei reprezentări vedeau în ea o încercare de a

înfăţişa Dumnezeirea cea indescriptibilă (fiinţa), aceasta fiind de fapt o „fantezie", adepţii ei obiectau: Dumnezeu Tatăl nu este pictat după fiinţă, ci după vedeniile prorocilor. Corectitudinea acestui raţionament era dovedită, după părerea mitropolitului Macarie, prin practica Bisericii. Acest argument rămâne hotărâtor până în zilele noastre pentru adepţii reprezentării chipului lui Dumnezeu Tatăl. Ea „a intrat în obicei"[3]; „icoana lui Dumnezeu Tatăl – spune părintele Serghei Bulgakov – [...] deşi nu se prevede printr-o directă hotărâre a Sinodului VII Ecumenic, totuşi se legiferează prin practica bisericească"[4]. Această „legitimare" prin practica eclesială s-a constatat a fi atât de puternică încât, în ciuda hotărârii luate de Marele Sinod de la Moscova, ea continuă să existe în manualele oficiale destinate clerului[5]. Explicând simbolul mâinii apărute pe cer, autorul spune următoarele: „Introducerea acestui simbol în practica artei eclesiale este explicată prin dorinţa Bisericii de a-şi păzi fiii de rătăcirea legată de reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl"[6]. Un alt simbol

[3] Arhimandritul Anatolie, *Despre iconografie*, Moscova, 1845, p. 82.

[4] Serghei Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*, trad. rom. P. Lecca, Edit. Anastasia, Bucureşti, 2000, p. 165.

[5] De exemplu, Lebedev, *Ştiinţa liturgicii*, Moscova, 1901, vol. 1, p. 119-120.

[6] Tâlcuirea *mâinii* ca simbol al lui Dumnezeu Tatăl, întâlnit la unii autori, este în genere destul de arbitrară. „Mâna Dreaptă, spune de pildă I. N. Bogoslovsky, este un fel de monogramă a lui Dumnezeu Tatăl în limbajul artiştilor" (*Dumnezeu Tatăl, prima Persoană a Sfintei Treimi, în monumentele artei creştine antice.* Edit. Societăţii iubitorilor de iluminare duhovnicească, Moscova, 1893, p. 16). O astfel de afirmaţie este respinsă chiar de iconografie. În *Vechiul Testament* şi în arta ebraică (de exemplu, în sinagogile de la Beth Alfa şi Dura Europos, datând din secolul III) mâna este în general un simbol al Dumnezeirii; ea exprimă prezenţa lui Dumnezeu, faptul că El se adresează omului: „Şi a fost mâna Domnului peste mine" (*Iezechiel* 1, 3; 8, 1); sau „Domnul a zis şi fost-a cuvântul Domnului către mine" (*Ieremia* 1, 4; 2, 1) ş. a. Aceeaşi semnificaţie o are mâna în arta creştină. Dacă în unele cazuri acest simbol poate fi atribuit lui Dumnezeu Tatăl (în imaginile în care este revelată lucrarea Treimică), în alte cazuri, de pildă în icoanele sfinţilor, acestei mâini îi este aplicată adeseori inscripţia „IC XC", sau, în locul mâinii este reprezentat Însuşi Hristos. Prin urmare, nu există niciun temei pentru a înţelege reprezentarea mâinii ca simbol exclusiv al Celui dintâi Ipostas, adică al Tatălui, fără a ţine seama de tema iconografică în care figurează. O tâlcuire corectă a acestora o face V. Leşke (vezi Loeschke,

obişnuit, carateristic reprezentării lui Dumnezeu Tatăl era chipul bătrânului, al Celui Vechi de zile. Însă, aşa cum vedem, Marele Sinod de la Moscova nu numai că nu recunoaşte această practică stabilită, ci cu violența specifică epocii, o cataloghează drept lucrarea unor oameni „stricați la minte ori lipsiți de ea". Totuşi, hotărârea Sinodului nu a putut opri răspândirea ulterioară a imaginii lui Dumnezeu Tatăl şi nici nu a putut respinge, aşa cum vom vedea mai departe, apărarea ei în plan teoretic.

Încă de la începutul disputei despre chipul lui Dumnezeu Tatăl şi până în zilele noastre, redările lui sunt fundamentate pe vedeniile proorocului Isaia: „Vai mie că sunt om pierdut! [...] şi pe Domnul Savaot L-am văzut cu ochii mei" (6, 5); şi mai ales pe vedeniile proorocului Daniel, care ne oferă o descriere mult mai concretă: „[...] şi S-a aşezat Cel Vechi de zile; îmbrăcămintea lui era albă ca zăpada, iar părul capului Său curat ca lâna [...] şi iată pe norii cerului venea cineva ca Fiul Omului şi El a înaintat până la Cel Vechi de zile [...]" (7, 9 şi 13). Aceste vedenii ale Domnului Savaot şi al Celui Vechi de zile, înțelese ca şi chipuri ale lui Dumnezeu Tatăl, nu au fost pictate vreodată ca teme ale unei icoane, însă, datorită lor, Dumnezeu Tatăl este considerat descriptibil; ele slujesc drept temelie a reprezentării, însoțite de inscripțiile corespunzătoare. „Noi Îl închipuim pe Dumnezeu Tatăl Cel fără de început în chipul unui Bătrân, aşa cum L-a văzut Daniel"[7], citim în *Erminia picturii bizantine* a lui Dionisie din Furna. Sau: „În vedeniile proorocului Daniel pictorii din vechime vedeau un punct de sprijin pentru reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl sub chipul unui bătrân, sau sub chipul Celui Vechi de zile"[8]. În şcolile de iconografie de la începutul secolului XX se preda reprezentarea Sfintei Treimi în icoane (se are în vedere icoana *Paternitatea* (fig. 8) şi aşa numita *Treime neotestamentară* [fig. 9], a „Domnului Savaot, după mărturia Cuvântului lui Dumnezeu şi după ară-

„Neue Studien zur Darstellung des tierkopfigen Christophoros" în *Beitage zur Kunst des christ* J. Ostens, 1, 3, Recklinghausen, 1965).

[7] M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1845, p. 451.

[8] I. N. Bogoslovsky, *op.cit.*, p. 65.

Fig. 8. *„Paternitatea". Secolul XV. Galeriile Tretiakov, Moscova*

tările Lui unor aleşi din Vechiul Testament"[9]). Această indicație este întâlnită de asemenea şi în anumite documente, unde reprezentarea însăşi a lui Dumnezeu Tatăl apare, din secolul XVII.

[9] *Culegere iconografică*, Petersburg, 1907, ediția 1, p. 84-85.

Aşadar, Dumnezeu fiind indescriptibil după dumnezeirea Sa, este înfăţişat în chip omenesc, pentru unii doar în Întruparea Sa (Fiul lui Dumnezeu), în vreme ce pentru alţii şi după vedeniile profeţilor din Vechiul Testament, ca Dumnezeu Tatăl.

Totuşi, dacă vom cerceta tâlcuirile prorociilor din Vechiul Testament făcute de către Sfinţii Părinţi, precum şi textele liturgice, vom vedea că înţelegerea acestor profeţii ca viziuni ale lui Dumnezeu Tatăl apare în contradicţie clară cu înţelegerea lor de către Biserică. Aceste vedenii profetice sunt înţelese ca referiri la Fiul lui Dumnezeu, nu la Dumnezeu Tatăl. Toate aceste vedenii preînchipuie Întruparea Lui şi nu au un alt scop decât pregătirea acesteia; inclusiv visul eshatologic al prorocului Daniel („am văzut noaptea în vis"), care preînchipuie a Doua Venire a Mântuitorului. Cea mai sistematică expunere a înţelegerii patristice a teofaniilor şi a vedeniilor din Vechiul Testament ne este prezentată de către Sfântul Ioan Damaschin: „În paradis, Adam a văzut pe Dumnezeu şi a auzit sunetul paşilor Săi, umblând după-amiază şi s-a ascuns (*Facerea* 3, 8). Iacov L-a văzut pe Dumnezeu şi s-a luptat cu El (*Facerea* 32, 24). Este clar însă că Dumnezeu S-a arătat lui ca om. Moise a văzut ceva ca spatele omului (*Ieşirea* 33, 23); Isaia L-a văzut ca pe un om şezând pe tron (*Isaia* 6, 1). Daniil a văzut asemănare de om şi ca fiu al omului, venind spre Cel Vechi de zile (*Daniel* 7, 13). Nimeni însă n-a văzut firea lui Dumnezeu, ci chipul şi icoana Celui care avea să fie, deoarece Fiul şi Cuvântul cel nevăzut al lui Dumnezeu avea să se facă om cu adevărat, pentru ca să se unească cu firea noastră şi să se arate pe pământ"[10]. Aşa explică

[10] Sfântul Ioan Damaschin, *Cele trei tratate contra iconoclaştilor*, III, 26, trad. rom. D. Fecioru, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1998, p. 143. Din câte ştim, între Părinţii din vechime, numai Sfântul Ipolit al Romei (secolul III) face excepţie în ceea ce priveşte tâlcuirile arătărilor şi vedeniilor din Vechiul Testament (vezi de pildă Dr. Joseph Barbel, *Christos Angelos*, CSSR, Bonn, 1941); în *Comentarii la Cartea lui Daniel* (Paris, 1947), prevestind a Doua Venire, el spune: „Şi Cel Vechi de zile pentru Daniel nu este altul decât Dumnezeu, Domnul mulţimilor, Însuşi Părintele lui Hristos". Unii dintre Părinţi se pronunţă cu tărie în sens contrar. Aşa de pildă Sfântul Ilarie din Poitiers scrie: „Fiul Cel Unul Născut, care este în

Fig. 9. *„Treimea neotestamentară". Secolul XVII, Moscova*

Biserica sensul vedeniilor în textele liturgice ale slujbelor închinate prorocilor, în Săptămâna Protopărinților şi în special în slujba sărbătorii Întâmpinării Domnului. Această sărbătoare din urmă este întâlnirea Vechiului Testament cu Noul Testament, descoperind sensul profețiilor din Vechiul Testament în modul cel mai concret şi mai clar. În persoana Dreptului Simeon slujirea de proroc din Vechiul Testament „este slobozită în pace", şi Biserica veterotestamentară Îl întâmpină pe Întemeietorul Bisericii Noului Testament, prevestit de către proroci „ca pe un începător al Legii celei vechi şi al celei noi" (stihira Stihoavnei „Slavă... şi acum."). În această sărbătoare, Biserica realizează o sinteză a prorociilor: „De proroci ai fost văzut aici, ca un puternic, Iisuse [...] Te-au văzut strămoşii [...]" (a doua stihiră la Stihoavnă). „Cel ce a zidit pe Adam" (slujba Utreniei, icos), Acelaşi cu „Cel Vechi de zile, Care a dat demult legea lui Moise în Sinai astăzi Prunc este văzut" (întâia stihiră de la Litie) ş.a. Vedenia în care prorocul Isaia Îl contemplă pe Domnul Savaot (cu acest nume sunt numite icoanele în care este reprezentat Dumnezeu Tatăl) intră în slujba Întâmpinării Domnului ca paremie şi este tâlcuită prin următoarele cuvinte: „Când a văzut Isaia, cu închipuire pe Dumnezeu pe scaun preaînalt, de îngerii slavei înconjurat a strigat: o, eu ticălosul! Că am văzut mai înainte pe Dumnezeu întrupat, Lumina cea neînserată, pe Cel ce stăpâneşte pacea" (irmosul Cântării a 5-a a canonului). Iar vedenia prorocului Iezechiel este tâlcuită aşa: „Arătatu-te-ai proroc al lui Dumnezeu, Iezechiele minunate, şi înaintea tuturor ai vestit întruparea Domnului, a Mielului şi Ziditorului, Fiului lui Dumnezeu care S-a arătat în veci" (Slujba prorocului Iezechiel, 21 iulie, condacul). „Iar Daniel cel drept şi minunat între proroci, arătând minunat dumnezeiasca Ta [...] cea de-a doua Venire, a strigat: privit-am

sânul Tatălui, ne-a binevestit nouă despre Dumnezeu, pe Care nimeni nu L-a văzut vreodată [...]. Cuvântul prorocilor ne vorbeşte despre acestea, Evanghelia binevesteşte, Apostolul arată, Biserica mărturiseşte: Dumnezeu adevărat este Cel ce S-a arătat nouă. Însă nimeni nu îndrăzneşte să spună că L-a văzut pe Dumnezeu Tatăl" (*Despre Sfânta Treime*, 5, 34; P.G. 10, 152-153 A).

până când scaunele s-au aşezat şi Judecătorul a şezut şi râul cel de foc s-a apropiat" (Duminica Sfinţilor Strămoşi, la „Doamne strigat-am", stihira a 4-a).

Aşadar, toate aceste teofanii şi viziuni în care prorocii au văzut Dumnezeirea sunt descoperiri ale viitorului, fiind înţelese de către Biserică într-un context hristologic, iar numele „Cel Vechi de zile" nu se referă la Tatăl, ci la Hristos. De altminteri nu există niciun text liturgic care să fi atribuit viziunile prorocilor sau numele „Cel Vechi de zile" lui Dumnezeu Tatăl.

Unul dintre motivele pentru care au fost folosite profeţiile lui Daniel pentru reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl este conţinutul metaforic al acestei prorocii: sunt înfăţişate două figuri diferite, având fiecare numirea sa: *Fiul Omului* şi *Cel Vechi de zile*: „Am privit în vedenia de noapte, şi iată pe norii cerului venea cineva ca Fiul Omului şi El a înaintat până la Cel Vechi de zile, şi a fost dus în faţa Lui" (*Daniel* 7, 13). Neclar este raportul dintre aceste două personaje care sunt înţelese ca două persoane diferite. Întrucât Fiul Omului este Hristos, Cel ce stă pe tron şi spre Care El înaintează, Cel Vechi de zile, este înţeles a fi Dumnezeu Tatăl. Să apelăm şi aici la tâlcuirile Sfinţilor Părinţi şi la textele liturgice. „Ce înseamnă «a înaintat până la Cel Vechi de zile?», se întreabă Sfântul Chiril al Alexandriei. Este vorba despre un spaţiu? A înţelege astfel vine din ignoranţă, pentru că Dumnezeu este în afara spaţiului, El plinindu-le toate. Ce înseamnă totuşi «a înaintat până la Cel Vechi de zile?» Aceasta înseamnă că Fiul a ajuns slava Tatălui"[11]. Aşa cum am mai spus, Vechiul Testament nu cunoaşte vreo teofanie nemijlocită şi în toate viziunile în care prorocii au văzut Dumnezeirea, ei nu au văzut natura dumnezeiască şi nici Persoanele, ci slava Dumnezeirii. Chiar vedenia concretă a lui Isaia („pe Domnul Savaot L-am văzut cu ochii mei" [6, 5]) este tâlcuită de către Hristos Însuşi ca vedere a slavei: „Acestea a zis Isaia când a văzut slava Lui" (*Ioan* 12, 41). De aceea şi Sinodul explică faptul că inscripţia numelui „Savaot", care însoţeşte de obicei chipul lui Dumnezeu Tatăl reprezentat

---

[11] *Despre Daniel*; P.G. 70, 1462.

în icoană (în icoana Sfintei Treimi sau când Tatăl apare singur), este incorectă: numele Savaot, „Care este Dumnezeirea", înseamnă nu Tatăl, ci „Domnul Puterilor" şi se referă la Sfânta Treime, adică la vedenia prorocului Isaia în care el vede slava Dumnezeirii, comună Celor Trei Persoane, Tatăl, Fiul, şi Duhul Sfânt, slavă arătată prin Cel Care avea să devină Om.

Astfel, afirmația: „Fiul a ajuns slava Tatălui" înseamnă, după cuvintele Sfântului Chiril, că Fiul, în umanitatea asumată de către El, a dobândit slava Tatălui, de care nu S-a despărțit niciodată după Dumnezeirea Sa, iar vedeniile lui Daniel reprezintă o prefigurare a două stări ale aceluiaşi Hristos, umilit în întrupare (*Fiul Omului*) şi proslăvit în slava Dumnezeirii Sale, ca Judecător la cea de-a doua Venire (*Cel Vechi de zile*). Aşa şi înțelege Biserica Ortodoxă viziunea celor două persoane: „Iar Daniel cel drept şi minunat între proroci, arătând minunat dumnezeiasca Ta cea de-a doua Venire, a strigat: privit-am până când scaunele s-au aşezat şi Judecătorul a şezut şi râul cel de foc s-a apropiat" (Slujba Utreniei din 17 decembrie, Pomenirea sfântului proroc Daniel şi a celor trei tineri; Canon, cântarea a 5-a). De aceea şi Marele Sinod de la Moscova subliniază încă o dată faptul că în prorocia lui Daniel „nu despre Tatăl este vorba, ci despre Fiul, Care va judeca la a doua Sa Venire toate neamurile cu judecată înfricoşătoare".

Prin urmare, chipul antropomorfic al Dumnezeirii, ca vedere a slavei Sale de către profeții Vechiului Testament, nu se poate raporta decât la Hristos, fie în contextul Întrupării, fie în contextul celei de-a Doua Veniri. Acesta este modul în care înțelege Biserica vedeniile Vechiului Testament şi printr-o astfel de înțelegere este înlăturat argumentul fundamental adus de către adepții reprezentării lui Dumnezeu Tatăl. Iar a vedea în prorocia lui Daniel persoane diferite înseamnă a aplica unele categorii logice asupra sensului prorociei, pe care ea le depăşeşte. De aici vine acea interpretare imaginară ce permite să se vadă în *Cel Vechi de zile* chipul lui Dumnezeu Tatăl[12].

---

[12] Mai mult decât atât, numai înțelegerea bisericească a prorociilor din *Vechiul Testament* rezolvă caracterul antinomic al textelor biblice, care

Marele Sinod de la Moscova analizează principiul reprezentării Dumnezeirii nu în mod abstract, ci aplicându-l anumitor teme iconografice, în special reprezentării intitulate „Paternitatea”. Analiza acestei icoane pretins treimice este precedată în actele Sinodului de cercetarea problemei referitoare la reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl: „Pe Tatăl nimeni nu L-a văzut vreodată în trup” şi „cine L-a văzut pe Tatăl după Dumnezeire?” Sinodul n-a mai dezvoltat acest principiu şi, formulându-şi pe scurt argumentele, interzice în mod categoric orice reprezentare a lui Dumnezeu Tatăl, pentru că aceasta nu are vreun temei în Revelaţie – fiind aşadar „fără mărturie autentică”. Sinodul îşi întemeiază afirmaţiile pe premisa teologică clasică, punând faţă în faţă pe Tatăl Cel neîntrupat şi pe Fiul Cel ce S-a întrupat. Dumnezeu este reprezentat numai în Persoana celui de-al doilea Ipostas al Sfintei Treimi, Care Şi-a luat un trup omenesc. Iar reprezentarea Tatălui neîntrupat şi, prin urmare, nevăzut, este înţeleasă de Sinod ca o reprezentare a Dumnezeirii. Pornind de la teza apofatică a imposibilităţii de a pătrunde Dumnezeirea şi, prin urmare, a indescriptibilităţii Dumnezeirii, Sinodul reproduce în fond poziţia luată de către apologeţii ortodocşi din perioada iconoclastă. „De ce nu Îl înfăţişăm pe Tatăl Domnului nostru Iisus Hristos? – întreabă Părinţii Sinodului VII Ecumenic prin cuvintele rostite de către papa Grigorie al II-lea. Pentru că noi nu L-am văzut [...]. Iar dacă L-am fi văzut şi L-am fi cunoscut ca şi pe Fiul Său, atunci am fi încercat să-L descriem şi să-L înfăţişăm prin pictură şi pe El”[13]. Aşa cum vedem, Sinodul VII Ecumenic nu numai că „nu prevede direct” reprezentarea chipului lui Dumnezeu Tatăl, cum crede Bulgakov, ci opune imposibilitatea reprezentării Tatălui Cel neîntrupat, posibilităţii reprezentării Fiului întrupat, şi este deosebit de important faptul că, pentru Părinţii Sinodului VII reprezentarea lui Dumnezeu

se referă la vedeniile lui Dumnezeu şi care ni se par nouă contradictorii; de pildă, pe de-o parte, „om sunt şi pe Domnul Savaot L-au văzut ochii mei” (*Isaia* 6, 1), pe de altă parte, „nu poate omul să vadă faţa Mea şi să trăiască” (*Ieşirea* 33, 20 şi *Judecători* 13, 22).

[13] Mansi XII, 963 E.

Tatăl este imposibilă din punct de vedere teologic[14]: prima Persoană a Sfintei Treimi, Care nu S-a întrupat, este purtătoare doar a naturii Dumnezeieşti, „căci cuvântul Dumnezeire înseamnă fiinţă", explică Sfântul Ioan Damaschin (prin urmare reprezentarea Tatălui, a Celui ce este Purtător doar al naturii Dumnezeieşti, este o reprezentare a Dumnezeirii); „iar cuvântul *Tată* desemnează Ipostasul"[15]. A reprezenta pe Unul sau pe Celălalt este imposibil, „pentru că nimeni nu L-a văzut vreodată pe Tatăl în Dumnezeirea Sa". Şi „dacă va îndrăzni cineva – repetă Sfântul Ioan Damaschin de mai multe ori – să facă icoana Dumnezeirii imateriale, necorporale, nevăzute, fără de formă şi culoare, o aruncăm ca falsă"[16]. Atât Părinţii Sinodului VII cât şi apologeţii pun această lipsă a unei icoane a lui Dumnezeu Tatăl

[14] Aici trebuie notate două atitudini care sunt în mod vădit contradictorii în raport cu textul din *Lucrările Sinodului VII Ecumenic*, a doi autori greci din secolul XVIII: Macarie din Patmos şi Sfântul Nicodim Aghioritul. Criticându-i pe romano-catolici, primul întreabă: „Şi aceştia mai sunt oare creştini, când ei Îl pictează pe Tatăl Cel fără de chip, împotriva Sinodului VII Ecumenic?" („Cuvânt în ziua Sfinţilor Trei Ierarhi" în *Evangheliskaia truba* (*Euangelike salpigx*, sec. XVIII, p. 323). Pe de altă parte, Sfântul Nicodim Aghioritul adaugă: „Pe Tatăl Cel fără de început se cuvine să-L zugrăvim aşa cum S-a arătat proorocului Daniel, ca pe Cel vechi de zile. Iar dacă papa Grigorie, în scrisoarea către Leon Isaurul, spune că noi nu-L pictăm pe Tatăl Domnului nostru Iisus Hristos, el spune acestea pentru ca noi să nu-L zugrăvim după natura Lui Dumnezeiască" (sic!) (vezi *Pidalion*, Atena, 1957, p. 320). Aşa cum vedem, Sfântul Nicodim are în această privinţă aceeaşi opinie care s-a format în vremurile mitropolitului Macarie şi, asemenea acestuia, el se îndepărtează de modul în care Biserica înţelege viziunile proorocilor. Este adevărat însă că Biserica nu a pus semnul egal între sfinţenia unui om şi infaibilitatea lui. Cum înţelept a zis Sfântul Marcu al Efesului în legătură cu origenismul Sfântului Grigorie de Nyssa: „este posibil ca cineva, învăţător fiind, să mai şi greşească, nu întotdeauna spunând toate corect. Căci ce folos ar fi avut Părinţii celor Şapte Sinoade Ecumenice dacă niciunul dintre ei nu ar fi putut întru nimic să se abată de la adevăr?" (Arhimandritul Ambrozie, *Sfântul Marcu al Efesului şi uniaţia florentină*, New-York, 1963, p. 128; în ruseşte).

[15] Sfântul Ioan Damaschin, *Dogmatica*, I, trad. rom. D. Fecioru, Edit. Scripta, Bucureşti, 1993, p. 15-43.

[16] Sfântul Ioan Damaschin, *Cele trei tratate contra iconoclaştilor*, II, 11 (passim), trad. rom. D. Fecioru, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1998, p. 103.

într-o legătură directă cu Întruparea, care este singura rațiune a icoanei neotestamentare şi a posibilității de a-L reprezenta pe Dumnezeu. Pentru conştiința ortodoxă, orice reprezentare a lui Dumnezeu, în afară de cea arătată prin Întrupare, este exclusă. „Plin de încredere, zugrăvesc pe Dumnezeul nevăzut – spune Sfântul Ioan Damaschin – nu ca nevăzut, ci ca pe Unul Care S-a făcut văzut pentru noi prin participare la trup şi sânge"[17]. Cu toate că este chipul Tatălui, Hristos nu poate fi reprezentat în trup înainte de Întrupare; după Dumnezeirea Sa, El este tot indescriptibil, asemenea Tatălui. „A limita Cuvântul la un anumit spațiu înainte de Întrupare – spune Sfântul Teodor Studitul – nu numai că nu are sens, dar este chiar absurd [...] este idolatrie"[18]. Pentru apărătorii ortodocşi ai icoanei, chipul este nu numai o dovadă a Întrupării, o mărturie a istoricității lui Hristos; el este de asemenea şi mărturie a caracterului real al Tainei Sfintei Euharistii. Dacă această mărturisire iconografică este imposibilă, atunci însăşi Taina Trupului şi Sângelui îşi pierde realitatea[19]. Dumnezeirea poate fi cunoscută doar prin vălul sau perdeaua trupului lui Hristos: iar împărtăşirea noastră cu Dumnezeirea şi cunoaşterea Ei se poate realiza doar prin împărtăşirea cu Trupul şi Sângele lui Hristos, iar această realitate a Tainei euharistice exclude orice chip al lui Dumnezeu, afară de cel în care S-a arătat Hristos. În acest context, Marele Sinod de la Moscova hotărăşte ca pe iconostas, care revelează iconomia Celui de-al doilea Ipostas, să fie aşezată „Crucea, adică răstignirea", nu chipul Domnului Savaot. În acelaşi sens, probabil, potrivit hotărârii luate de Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Ruse în anul 1722, reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl de pe antimise este înlocuită

---

[17] Sfântul Ioan Damaschin, *Cele trei tratate contra iconoclaştilor*, I, 4, p. 41.

[18] Sfântul Teodor Studitul, *Respingerea iconoclasmului*, P. G. 99, 457 D. Aceasta, desigur, nu înseamnă că Hristos poate fi pictat doar de la un anumit moment istoric si nu poate fi pictat, de exemplu, în ilustrațiile *Vechiului Testament* (în timpul creării lumii ş.a.), ci că Hristos poate fi pictat doar după natura umană asumată de către El şi nu altfel.

[19] Vezi J. Meyendorff, *Hristos în gândirea creştină răsăriteană*, trad. rom. N. Buga, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1997, p. 206.

cu inscripția ebraică a Numelui lui Dumnezeu, ca mărturie a Dumnezeirii lui Hristos[20].

Analizând reprezentarea numită „Paternitatea", Sinodul nu o numeşte nicicum, nici Treime, deşi era numită aşa, nici „Paternitate" (uneori, cel din urmă nume este aplicat de către cercetători aşa numitei „Treimi neotestasmentare" sau „Sintroniei". Trebuie spus că inscripția „Paternitatea" nu se întâlneşte, din câte ştim, niciodată în icoane, iar proveniența ei rămâne neclară). Marele Sinod foloseşte doar expresii descriptive, şi nicidecum vreun nume dintre cele amintite, oprindu-se numai asupra conținutului acestei reprezentări.

Ca icoană a Treimii, această compoziție nu are vreun temei, nici în vedeniile prorocilor, nici în Revelație în general. Ea nu reprezintă o revelație nemijlocită a Sfintei Treimi, aşa cum este de pildă arătarea lui Dumnezeu înaintea lui Avraam la Stejarul Mamvri, ci un amalgam de trei elemente complet diferite: o viziune profetică, tâlcuită arbitrar ca vedere a lui Dumnezeu Tatăl, reprezentarea Fiului Întrupat sub chipul lui Emanuel şi, în sfârşit, reprezentarea uneia dintre arătările Duhului Sfânt. Putem considera că această reprezentare constituie o încercare de a concretiza, de a da o formă văzută, revelației neotestamentare a Sfintei Treimi. Pentru că tot ce cunoaştem noi despre Sfânta Treime, cunoaştem prin Întrupare. „Prin întruparea lui Dumnezeu-Cuvântul, Dumnezeu Tatăl a fost cunoscut de către noi [...] ca Tată, iar Dumnezeu Cuvântul, Cel ce S-a întrupat pentru noi, a fost cunoscut ca Fiu al lui Dumnezeu"[21]. Iar Duhul Sfânt S-a arătat la Botezul Domnului în Iordan în chipul unui porum-

---

[20] N. Pokrovsky, *Evanghelia în monumentele iconografiei, în special în cele bizantine şi ruse*, Petersburg, 1892, p. 389. Trimitere la *O colecție completă a hotărârilor luate după aşezământul mărturisirii ortodoxe* 2, p. 163-164, nr. 516. Această dispoziție este reluată de S. Bulgakov în *Cartea de căpătâi a sfințiților slujitori ai Bisericii* (Kiev, 1913): „Este strict interzis a picta pe Domnul Savaot pe antimis în chipul unui bărbat învechit de ani, iar pe Sfinții Evanghelişti în chipul animalelor" (exemplul de la p. 789).

[21] Sfântul Simenon Noul Teolog, *Cuvântări teologice şi morale*, Ediție critică cu prefață şi traducere din limba franceză de A. A. Darruzes, Paris, 1966, vol. 1, p. 105.

bel. Însă toate cele trei imagini cuprinse în această compoziție sunt întemeiate pe revelațiile Dumnezeirii în plan iconomic, iar aici sunt aplicate existenței intratrinitare. Cu alte cuvinte, toate cele trei reprezentări sunt scoase din contextul propriu şi unite în mod artificial, constituind o imagine a Sfintei Treimi, cu numirile corespunzătoare înscrise deasupra: Tatăl, Fiul şi Duhul Sfânt. Acestă reprezentare încearcă să arate, în plus față de tri-unitatea lui Dumnezeu, relațiile intertrinitare: naşterea de mai înainte de veci a Fiului din Tatăl şi purcederea Duhului Sfânt. Sinodul îşi concetrează atenția asupra primului aspect dintre cele amintite, adică asupra naşterii mai înainte de veci. „Nu în trup S-a născut Fiul din Tatăl mai înainte de veci", apoi cuvântul proorocului David „din pântece mai înainte de Luceafăr Te-am născut [...]" înseamnă naşterea netrupească, „de negrăit şi nepătrunsă". Naşterea este o transmitere a naturii Tatălui Celui ce Se naşte; de aceea, naşterea Fiului după Dumnezeire este de asemenea indescriptibilă, aşa cum este indescriptibil Tatăl Însuşi. Aici suntem din nou înaintea unei contradicții în raport cu învățătura Bisericii. Textele liturgice ne învață: „Cuvântul Tatălui Cel necuprins din tine, Născătoare de Dumnezeu, S-a cuprins întrupându-Se; şi chipul cel întinat la chipul cel dintâi întorcându-l, cu dumnezeiască podoabă l-a amestecat, deci mărturisind mântuirea Îl închipuim cu fapta şi cu cuvântul"; sau „Cel ce stă nedescris în adâncurile Tatălui acum, stă descris, Preacurată, în adâncurile Tale, arătat fiind vederii prin Tine". Hristos poartă în Sine însuşirile a două naşteri. Aşa cum explică Sfântul Teodor Studitul, „fiind necircumscris, întrucât a ieşit din Tatăl necircumscris, nu ar putea să aibă o icoană artificială [...] Dar întrucât S-a născut dintr-o Maică circumscrisă, pe bună dreptate va avea o icoană artificială [...]"[22]. Însă în icoana numită „Paternitatea", întrucât Tatăl Însuşi este descris după umanitate, şi naşterea Fiului din Acesta este înfățişată în analogie cu naşterea omenească, „Cel indescriptibil", Care este în „adâncurile Tatălui", este descris prin imaginea Întrupării; Cel

[22] Sfântul Teodor Studitul, *Iisus Hristos, prototip al icoanei Sale*, trad. rom. Ioan I. Ică jr., Edit. Deisis, Alba Iulia, 1994, *Antireticul* III, p. 151.

născut din Născătoarea de Dumnezeu, Mântuitorul Emanuil (adică Hristos Pruncul), supus legilor creşterii omeneşti în timp („sub ani"), este aşezat în sânurile Tatălui, şi chipul Celei de-a doua Persoane a Sfintei Treimi este prezentat ca icoană a naşterii Sale de mai înainte de veci (după Dumnezeire)". Însă „naşterea de mai înainte de veci din Tatăl nu se cuvine, după dreptate, decât cu mintea să o primim; a o picta în icoane însă nu se cuvine şi este imposibil". Prin urmare, ca icoană treimică, prin care sunt caracterizate Ipostasurile dumnezeieşti şi sunt însoţite de inscripţii corespunzătoare, compoziţia „Paternitatea" introduce antropomorfismul în adâncurile Sfintei Treimi, înfăţişându-L nu numai pe Fiul într-un chip omenesc, ci şi pe Tatăl. În sfârşit, prezenţa simultană a unui bătrân şi a unui prunc reprezintă categorii temporale, specifice lumii create, care sunt aplicate aici existenţei necreate intratrinitare de mai înainte de veci a Preasfintei Treimi. Ele introduc în această existenţă un element temporal. Acest fapt poate fi un pretext pentru a susţine că a existat un timp în care Dumnezeu Tatăl nu L-a avut pe Fiul şi, prin urmare, nu era Tatăl, iar aceste cuvinte sunt „lucru mai rău decât orice blasfemie"[23], spune Sfântul Ioan Damaschin, în legătură cu o astfel de încercare de a exprima taina Sfintei Treimi.

În sfârşit, „Duhul Sfânt după fiinţă nu este porumbel, ci este Dumnezeu după fiinţă, iar pe Dumnezeu nimeni nu L-a văzut vreodată". O astfel de observaţie a Sinodului poate părea stranie, pentru că nimănui nu-i poate veni în minte să identifice porumbelul cu Duhul Sfânt. Însă, întrucât „Paternitatea" este o icoană treimică, ea trebuind să reprezinte cele Trei Ipostasuri, de ce atunci Duhul Sfânt este reprezentat în această icoană prin una dintre manifestările Sale? „Scrierile Evanghelice, spune Sinodul VII Ecumenic, nu învaţă nicăieri că Duhul Sfânt a fost porumbel, ci spun numai că Duhul Sfânt S-a arătat în chip de porumbel"[24]. Aşa cum subliniază Sinodul de la Moscova, arătările Lui sunt diferite: la Botez S-a arătat în chip de porumbel, pe

---

[23] Sfântul Ioan Damaschin, *Dogmatica*, trad. rom. D. Fecioru, Edit. Scripta, Bucureşti, 1993, p. 25.

[24] Mansi XII, 181 A.

muntele Taborului – „ca un nor", la Cincizecime în chip de limbi de foc. Şi astfel sunt reprezentate aceste manifestări ale Duhului Sfânt. Însă este inacceptabil ca modul în care S-a arătat să fie reprezentat ca imagine sau chip al Ipostasului Dumnezeiesc. Ipostasul nearătat al Duhului Sfânt se arată numai prin lucrările Sale; iar lucrările Sale se cuvine să fie identificate cu porumbelul şi aceasta a intrat în mod curent în practica iconografică. Astfel *Erminia,* de pildă, dispune ca porumbelul să fie reprezentat în cele mai diverse teme iconografice: în toate locurile în care este reprezentată lucrarea Duhului Sfânt, chiar şi în icoana hirotonirii Sfântului Ierarh Nicolae; iar în icoana Cincizecimii este în acelaşi timp reprezentat şi sub forma limbilor de foc, prin această practică fiind dublată în mod absurd manifestarea dumnezeiască. Se pare că sinodul vede în reprezentarea porumbelului într-o icoană ce se pretinde a fi treimică o încercare de a întări acest mod simbolic al reprezentării Celui de-al treilea Ipostas al Sfintei Treimi „în chip de porumbel", fapt indicat şi prin inscripţia „Duhului Sfânt", care se referă la Ipostas[25].

Pentru marele Sinod de la Moscova, reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl în icoană, a Celui indescriptibil şi nepătruns, aşa cum am văzut, este o reprezentare a Dumnezeirii: „Nimeni nu L-a văzut pe Tatăl decât numai Fiul", spune Însuşi Hristos în Evanghelie. Imediat după ce formulează aceste cuvinte, Sinodul face trimitere la prorocia lui Isaia şi la Sfântul Apostol Pavel; acesta din urmă aplică profeţia idolilor pe care i-a văzut în Atena. Aici Sinodul pare să afirme că reprezentarea Dumnezeirii nu este specifică creştinilor, ci păgânilor. „Păgânismul purcede dintr-o nemijlocită convingere – spune părintele Serghie Bulgakov – ca şi cum ar fi un fapt evident, că divinitatea poate fi reprezentată, că ea poate avea chipuri [...]"[26]. Pe baza acestora, Bulgakov

---

[25] Amintim că a existat deja o încercare de a crea o icoană a Duhului Sfânt „în chipul unei păsări necunoscute" şi „icoana" aceasta a fost prezentată spre cercetare la Sinodul din anul 1554.

[26] Serghei Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane,* p. 34.

consideră că strămoşul icoanei creştine este idolul păgân[27]. Însă, pentru teologia ortodoxă, nu idolul păgân stă la originea icoanei, ci tocmai lipsa acestui tip de imagine în Vechiul Testament, înainte de Întrupare. „Odinioară Dumnezeu cel necorporal şi fără de formă – spune Sfântul Ioan Damaschin – nu se zugrăvea deloc. Acum însă, prin faptul că Dumnezeu S-a arătat în trup, a locuit printre oameni [cf. I *Timotei* 3, 16], fac icoana chipului văzut al lui Dumnezeu"[28].

Deosebirea fundamentală dintre reprezentarea lui Dumnezeu în păgânism şi în creştinism constă în faptul că, pentru creştinism, Dumnezeu este zugrăvit nu după „cugetarea omului", adică nu după închipuirea cea despre El, ca o ființă superioară, desigur, dar totuşi având chip de om, nu după o idee abstractă, ci după descoperirea Sa prin Fiul Unul-Născut. Interdicția din Vechiul Testament (*Ieşirea* 20) rămâne valabilă, repetăm, şi în Noul Testament. Însă Dumnezeu, Care a dat acestă poruncă, devine descriptibil în persoana Fiului Său întrupat, Care ne şi arată „chipul Dumnezeului celui nevăzut" (*Coloseni* 1, 15). Aceasta nu este o descriere a Dumnezeului Cel indescriptibil, ci o reprezentare a Dumnezeului Cel întrupat.

Sinodul îşi finalizează critica temelor iconografice în care apare Dumnezeu Tatăl prin respingerea şi interzicerea lor: „Pentru aceasta hotărâm ca de acum înainte, această zugrăvire nepotrivită, născută dintr-o înțelepciune deşartă, să înceteze".

Totuşi, inconsecvența gândirii, caracteristică epocii, s-a resimțit şi în această hotărâre a Sinodului. La această interdicție a reprezentării lui Dumnezeu Tatăl, Sinodul mai adaugă: „Doar în Apocalipsa Sfântului Ioan, Tatăl poate fi pictat sub chipul unui bătrân cărunt, în caz de necesitate, potrivit acelor vede-

---

[27] „Revelația artei antice în iconografie a fost într-un anumit sens – deşi limitat – un creştinism de dinainte de Hristos şi indiscutabil, apare ca prototip al icoanei creştine" (*ibidem*, p. 35); „păgânismul a lăsat creştinismului o idee precisă asupra icoanei" (*ibidem*, p. 39). Aici părintele S. Bulgakov este într-un acord deplin cu istoricii artei şi într-un dezacord total cu modul în care înțelege Biserica naşterea icoanei creştine.

[28] Sfântul Ioan Damaschin, *Cele trei tratate contra iconoclaştilor*, I, 16, p. 49; vezi II, 5 şi 7; III, 4, 8 şi 24-25.

nii". Fără îndoială, Sinodul consideră, pe bună dreptate, aceste reprezentări apocaliptice doar ca pe nişte ilustraţii, deoarece acestea nu sunt icoane întrebuinţate în cult. Însă, întrucât este pus în discuţie însuşi principiul descriptibilităţii, aici Sinodul dovedeşte o inconsecvenţă flagrantă în explicaţii: pe de altă parte, el tâlcuieşte vedenia prorocului Daniel ca pe o viziune a lui Hristos – Judecător la Cea de-a Doua Venire; în plus, aplică atributele lui Dumnezeu Tatăl, „Fiului Omului" apocaliptic (căruntețea şi hainele albe), adică Celui Vechi de zile, lui Hristos Judecător despre care se vorbeşte în Apocalipsă. Pe lângă aceasta, gândirea Sinodului este exprimată într-o formă atât de generală, încât el nu face deosebire între viziuni, care totuşi se deosebesc în mod clar, chiar în Apocalipsă: prima vedenie „asemănarea Fiului Omului" (1, 13) reprezentat cu părul alb şi a doua vedenie, „Cel ce stă pe tron" (4, 2-3), lipsit de imagine antropomorfică. Într-un comentariu la *Apocalipsă*, această vedenie se explică în modul următor: „Întrucât el [Sfântul Ioan Teologul] Îl prezintă prin această vedenie pe Tatăl, nu-I alătură Acestuia niciun semn al celor trupeşti, ca în vedenia de mai înainte a Fiului, ci Îl aseamănă cu o piatră de mult preț", adică Îl descrie pe Cel ce stă pe tron într-un mod simbolic[29]. Lipsa unei deosebiri între aceste două viziuni introduce în analiza Sinodului o ambiguitate ce seamănă a contradicţie. Chiar dacă vom accepta tâlcuirea celei de-a doua vedenii apocaliptice ca vedenie a lui Dumnezeu Tatăl, nu există niciun temei pentru a-I atribui chip antropomorfic, chipul unui bătrân. Totuşi, această incoerenţă în gândirea Sinodului nu micşorează întru nimic importanța hotărârilor luate cu privire la reprezentarea Dumnezeirii în imaginile liturgice.

În ciuda interdicţiei impuse de Marele Sinod de la Moscova, imaginile care pretindeau că Îl reprezintă pe Dumnezeu Tatăl nu numai că au continuat să se răspândească, dar cu timpul au început să fie justificate nu doar prin vedeniile prorocilor,

[29] *Tâlcuirea Apocalipsei de către Andrei, arhiepiscopul Cezareei, secolul VI*, Moscova, 1889, p. 51. Aceeaşi idee este reprodusă şi de alt comentator al Apocalipsei – Areta, arhiepiscopul Cezareei Capadociei (P.G. 106, 568).

ci şi prin argumente din domeniul teologico-filosofic. Avem în vedere lucrarea lui I. N. Bogoslovsky, *Dumnezeu Tatăl, prima persoană a Sfintei Treimi, în monumentele artei creştine din vechime* şi lucrarea părintelui S. Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*. Pentru Bogoslovsky, practica bisericească existentă este punctul de plecare în analizele pe care le face, însă pentru Serghei Bulgakov, această practică joacă rolul unui argument şi sprijin al sistemului său filosofico-teologic.

Bogoslovsky nu neagă valoarea „învățăturii despre ființa de necuprins şi spirituală a lui Dumnezeu Tatăl, care exclude orice asemănare trupească şi care, de aceea, nu îngăduie nicio reprezentare", şi îl citează pe Sfântul Atanasie al Alexandriei: „Nu Îi atribuim Tatălui trupul pătimitor, pe care l-a luat Fiul pentru mântuirea întregii lumi"[30]. Dar, în ciuda acestor afirmații, Bogoslovsky consideră normală imaginea în care apare Dumnezeu Tatăl. I se pare normală pentru că, deşi Scriptura şi învățătura Sfinților Părinți susțin adevărul despre incognoscibilitatea ființei lui Dumnezeu, aceeaşi Scriptură istoriseşte despre vederea lui Dumnezeu Tatăl de către prorocul Daniel[31], iar Părinții exprimă adevărul despre prima persoană a Sfintei Treimi prin noțiuni antropomorfe (Tată ...). Acest fapt, după părerea autorului, dă artei posibilitatea de „a face văzut" adevărul.

Bogoslovsky completează această fundamentare a descriptibilității lui Dumnezeu Tatăl Cel indescriptibil, prin ceea ce el numeşte, în acord cu noțiunile specifice timpului său, „o lege psihologică". „Omul este chipul şi asemănarea lui Dumnezeu şi de aceea cunoştințele noastre despre Dumnezeu, spune el, trebuie să îmbrace un caracter antropomorfic, aceasta mai ales pentru că noi nu-L cunoaştem pe Dumnezeu decât în raport cu noi înşine. Aşa cum remarcăm în lumea reală, când un fiu este adult, tatăl său este de obicei bătrân. Cu aceste însuşiri înfățişăm, pe o anumită treaptă a dezvoltării noastre intelectuale, ideea

[30] Sfântul Atanasie cel Mare, *Expunere a credinței*, Operele Sfinților Părinți, vol. IX, cartea 1, p. 163, P.G. 25, 203 (Bogoslovsky, *op. cit.*, p. 21).

[31] „Fără îndoială, Cel Vechi de zile văzut de către Daniel este Dumnezeu Tatăl", spune Bogoslovsky (*ibidem.*, p. 63).

paternității primei persoane a Sfintei Treimi, cu atât mai mult cu cât o astfel de închipuire a lui Dumnezeu nu este străină nici Cuvântului lui Dumnezeu, fără îndoială datorită legii psihologice indicate de către noi"[32]. După părerea autorului, cele trei moduri de a-L reprezenta pe Dumnezeu Tatăl corespund etapelor de dezvoltare a artei creştine, care coincid cu cele trei etape ale dezvoltării intelectuale: „Metoda reprezentării *simbolice* [...] („mâna din cer"), apoi reprezentarea *alegorică*, atunci când, pornind de la chipul Tatălui, Care este Dumnezeu Fiul, mintea noastră se înalță către Prototip şi, în sfârşit, reprezentarea *istorică*, sau directă, când El este reprezentat sub chipul unui bătrân sau al Celui Vechi de zile"[33].

Dacă Scriptura şi Sfinții Părinți exprimă adevărul sub forma închipuirilor antropomorfice, aceasta nu înseamnă că asemenea noțiuni sunt descriptibile. „Şi dacă dumnezeiasca Scriptură – spune Sfântul Ioan Damaschin – atribuie lui Dumnezeu forme, în aparență corporale, este pentru ca să se vadă, sub formă de figuri, chiar şi cele necorporale. Acestea au fost văzute de către profeți şi de către cei cărora li s-au descoperit, nu cu ochii trupului, ci cu ochii sufletului"[34].

Potrivit raționamentelor lui Bogoslovsky, rezultă că, întrucât în „lumea reală" un copil matur are un tată bătrân, într-o anume etapă a dezvoltării noastre intelectuale (sic!), noi primim prin acest bătrân o noțiune despre Dumnezeu ca Tată şi, în acest caz, reprezentarea Lui este „istorică şi directă". Aici este falsificată însăşi noțiunea de istoricitate: pentru Bogoslovsky, imaginea nu mai este mărturia despre un fapt ce a avut loc la un moment dat, ci o exprimare a unei idei prin trăsăturile lumii înconjurătoare. Piatra unghiulară a teologiei icoanei – mărturie a intrării lui Dumnezeu în istorie – scapă complet gândirii lui Bogoslovsky; pentru el nu există decât o expresie picturală a „ideii de Dumnezeu", iar icoana Fiului lui Dumnezeu, ca şi chip al Tatălui, reprezintă, în raport cu Tatăl, o alegorie.

---

[32] *Ibidem*, p. 83.

[33] *Ibidem*, p. 65.

[34] Sfântul Ioan Damaschin, *Cele trei tratate contra iconoclaştilor*, III, 24, p. 142.

Faptul că Bogoslovsky vorbeşte despre o „lege psihologică" şi despre „etapele dezvoltării raţionale" în cunoaşterea lui Dumnezeu, este un rezultat tipic al teologiei de şcoală, infectată de romano-catolicism şi protestantism. Ortodoxia nu are ştiinţă despre vreo „lege psihologică" în cunoaşterea lui Dumnezeu, ci doar despre Revelaţia care este accesibilă în diferite grade, indiferent de dezvoltarea raţională a celui ce doreşte să cunoască adevărul. Iar teologia ortodoxă a icoanei nu cunoaşte reprezentări ale lui Dumnezeu prin analogii cu „lumea reală".

Trebuie subliniată o nuanţă sau o particularitate caracteristică lucrării lui Bogoslovsky, pe care o întâlnim, de asemenea, la alţi autori: el aminteşte de Sinodul mitropolitului Macarie din anul 1554, care recunoaşte reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl ca fiind „în deplin acord cu vechile modele", însă trece sub tăcere poziţia Marelui Sinod de la Moscova şi ignoră cu totul textele liturgice referitoare la modul în care Biserica înţelege vedeniilor prorocilor.

Lucrarea lui Bogoslovsky reprezintă o polemică îndreptată, se pare, împotriva acelui tip de intelectuali protestanţi care resping icoana în general şi chipul lui Dumnezeu Tatăl în special, pentru că, prin creştinism, umanitatea a atins o treaptă superioară a dezvoltării intelectuale, în comparaţie cu noţiunea senzuală de Dumnezeu în păgânism şi, de aceea, îi este specifică doar înţelegerea abstractă a lui Dumnezeu, din care este exclus orice mod *iconografic* de a-L reprezenta. Bogoslovsky încearcă să demonstreze contrariul, pornind de la acelaşi principiu: tocmai gradul cel mai înalt al dezvoltării intelectuale este cel care permite, după părerea lui, cunoaşterea lui Dumnezeu şi reprezentarea Lui antropomorfică.

O fundamentare teologico-filosofică mai serioasă a descriptibilităţii Dumnezeirii în icoană aflăm la părintele Serghei Bulgakov. Această fundamentare este inclusă în sistemul teologic global al autorului şi se deosebeşte considerabil de înţelegerea general acceptată de către apărătorii chipului lui Dumnezeu Tatăl, cât şi de învăţătura Bisericii Ortodoxe. Serghei Bulgakov nu fundamentează imaginea lui Dumnezeu Tatăl nici pe tâlcuirile

incorecte ale prorociilor, nici pe „legea psihologică" şi nici pe alegorismul abstract: această imagine intră în mod organic în sistemul teologic creat de către Bulgakov şi apare ca unul dintre punctele lui de sprijin. Folosind înțelesurile teologice general acceptate şi termenii din Sfintele Scripturi, Bulgakov prezintă o fundamentare teologică a reprezentării lui Dumnezeu Tatăl; de altminteri, imaginea lui Dumnezeu Tatăl nu este decât un caz particular care-i confirmă teza.

În învățătura despre descriptibilitatea sau posibilitatea de a picta Dumnezeirea (ca şi în învățătura despre icoană în general), Bulgakov porneşte, aşa cum singur spune, nu de la „*teza apofatică* despre invizibilitatea unui Dumnezeu care nu are chip, ci de la *învățătura sofiologică* despre însuşirea lui Dumnezeu de a avea un chip şi despre potrivirea chipului lumii cu acest chip. Dumnezeu Şi-a schițat Chipul în făptură, fapt pentru care El este reprezentabil"[35]. Bulgakov consideră că teza apofatică despre indescriptibilitatea Dumnezeirii este o premisă falsă a ortodocşilor, din perioada iconoclasmului, luată de la adversarii lor din cauza „neatenției şi a confuziei"[36]. De aceea el parafrazează textul rugăciunii euharistice din Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur adresat lui Dumnezeu Tatăl: „Tu eşti Dumnezeu negrăit, necuprins, nevăzut, neajuns [...]"[37], în felul următor: „Dumnezeu, co-relativ creației, nu este un Dumnezeu fără chip, nevăzut, neştiut şi, din această cauză, nereprezentabil [...]"[38].

Bulgakov argumentează descriptibilitatea Dumnezeirii în modul următor: omul este creat de către Dumnezeu după chipul Său, iar „ideea că omul poartă chipul lui Dumnezeu cuprinde în sine, ca temei propriu, şi ideea răsturnată, anume că omenitatea este proprie chipului lui Dumnezeu". Acest „chip al lui Dumnezeu în Dumnezeu este umanitatea cerească", adică „Sofia, este,

---

[35] S. Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane,* p. 110.

[36] *Ibidem,* p. 111.

[37] Vezi de asemenea Liturghia Sfântului Vasile cel Mare: „Cel fără de început, nevăzut, nepătruns, nedescris, neschimbat [...] Părintele Domnului nostru Iisus Hristos".

[38] S. Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane,* p. 110.

mai înainte de veci, Dumnezeiasca Omenitate"[39]. Dumnezeirea este veşnic divino-umană şi chipul lui Dumnezeu este schiţat în om datorită faptului că lui Dumnezeu Însuşi Îi este specific chipul omului. Datorită corelaţiei Dumnezeu-făptură, acest chip uman al Creatorului poate fi văzut de către om; de aceea Dumnezeu li se descoperea prorocilor din Vechiul Testament şi era văzut de către ei sub acest chip. De aceea şi „în păgânism se respingea în mod tacit ideea apofatică a nereprezentării Divinităţii, ca una ce este fără chip şi nevăzută [...]. Iar de aici decurge şi o altă convingere, care alcătuieşte a doua bază a iconografiei păgâne: faptul că Chipul propriu Dumnezeirii poate fi cunoscut şi de către om şi poate fi reprezentat, că El, într-un anumit sens, este omenesc"[40].

Aceasta este pe scurt premisa de bază şi punctul de la care pleacă Bulgakov în analizele sale teologice.

Aici trebuie adăugat mai întâi de toate faptul că „chipul dumnezeiesc propriu omului, înţeles ca o consecinţă a creării omului după chipul lui Dumnezeu, nu este deloc acelaşi lucru cu o conformitate între Dumnezeire şi umanitate"[41]. Faptul că omul este creat după chipul lui Dumnezeu nu înseamnă şi contrariul, că Dumnezeirii îi este caracteristic chipul omenesc. Chipul lui Dumnezeu în om înseamnă că acest chip este propriu persoanei umane, dar nu că natura Dumnezeiască şi natura omenească se determină reciproc în „Sofia".

Dezacordul său cu teza apofatică despre indescriptibilitatea Dumnezeirii îl determină pe Bulgakov să formuleze judecăţi adesea foarte aspre la adresa Sfinţilor Părinţi din perioada iconoclastă, în special a celor care au participat la Sinodul VII Ecumenic, pentru care această teză se afla la baza întregii lor gândiri; după părerea lui Bulgakov, pornind de aici, Sfinţii Părinţi au urmat calea incorectă în fundamentarea icoanei şi au înţeles greşit conţinutul ei. Greşeala apărătorilor icoanei, crede el, constă în înţelegerea incorectă a corelaţiei dintre dogma de la Chalcedon (un singur ipostas şi două naturi în Hristos) şi

[39] *Ibidem*, p. 111.
[40] *Ibidem*, p. 34-35.
[41] V. Lossky, *Controverse privind Sofia*, Paris, 1935, p. 38.

icoană. După cum observăm, punctul de la care pleacă Bulgakov în cercetările sale despre descriptibilitatea Dumnezeirii este chipul lui Hristos. „După doctrina lor, Dumnezeirea, ca una ce este nevăzută, nu are chip, iar omenității îi este cu neputință să pătrundă în Dumnezeu şi nu este chipul Lui, şi de aceea chipul (descriptibilitatea) aparține numai trupului omenesc"[42]. Această poziție a iconodulilor ortodocşi este, după părerea lui Bulgakov, un rezultat al înțelegerii greşite a dogmei de la Chalcedon. Pentru Bulgakov, Dumnezeirea este descriptibilă tocmai în umanitatea Sa veşnică şi Dumnezeiască. „Hristos, ca Dumnezeu-om, are un chip omenesc. Într-însul, El Şi-a inclus viața pământească, omenească"[43]. El are „chipul Său, chip unic şi identic, dublu: după Divinitatea Sa, nevăzut pentru ochii creați, după omenitate, văzut"[44]. Icoana lui Hristos este posibilă tocmai „pentru chipul omenesc *văzut*, care totuşi este *identic* cu propriul Său chip nevăzut"[45].

Din aceasta rezultă că chipul lui Hristos este chipul lui Dumnezeu nu pentru că acesta este chipul Ipostasului Dumnezeiesc prin Care „sunt unite firile cele despărțite", Dumnezeirea şi umanitatea, ci pentru că Hristos este o manifestare a umanității necreate, dumnezeieşti, în umanitatea creată: Dumnezeu este „*reprezentabil* [...] în desăvârşita Lui umanitate" (sublinierea lui S. Bulgakov)[46]. Prin „firea trupească" creată, pe care şi-a luat-o

---

[42] S. Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*, p. 120.

[43] *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*, p. 147. Întruparea propriu-zisă este, după învățătura lui Bulgakov, o realizare a umanității veşnice a Logosului (*Mielul lui Dumnezeu*, Paris, 1933, p. 211). Iar posibilitatea şi chiar necesitatea întrupării lui Dumnezeu fac parte din natura lucrurilor. „Dumnezeu a creat lumea pentru întrupare, nu lumea L-a obligat pe Dumnezeu, prin căderea omului în păcat, să Se întrupeze" (*ibidem*, p. 139). În perspectiva ideologică pe care o prezintă Bulgakov, Întruparea nu este un mijloc al mântuirii lumii, ci un scop al existenței. Ea reprezintă pentru Bulgakov scopul existenței creației şi nu mijlocul de mântuire: „Umanitatea veşnică se uneşte cu umanitatea pământească, Sofia Dumnezeiască cu Sofia creată" (*ibidem*, p. 151).

[44] S. Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*, p. 121.

[45] *Ibidem*, p. 122.

[46] *Ibidem*, p. 133.

din Fecioara Maria, se „concretizează" divino-umanitatea veşnică, iar Bulgakov pune accent nu pe descriptibilitatea Persoanei, ci pe posibilitatea de a reprezenta această umanitate veşnică şi dumnezeiască. Însă apologeţii ortodocşi vedeau reprezentarea lui Dumnezeu nu în vreo „Divino-umanitate" originară şi veşnică, ci în chipul persoanei lui Hristos, Purtătorul naturii dumnezeieşti şi a celei omeneşti. Sfântul Teodor Studitul spune: „se reprezintă iconic nu natura, ci ipostasul; căci cum ar putea fi reprezentată o natură necontemplată în ipostas?"[47] Iar după cuvântul Sfântului Ioan Damaschin, Ipostasul are ceea ce este general, cu însuşirile deosebitoare, dar şi o existenţă de sine stătătoare; „firea însă nu există prin sine însăşi"[48], ci este arătată în ipostasuri. Persoana lui Hristos este reprezentată prin însuşirile caracteristice şi individuale, după „firea trupească" luată de la Maica Domnului. Acest mod de a înţelege Persoana, care lipseşte din viziunea lui Bulgakov, are un sens cheie atât pentru dogma de la Chalcedon, cât şi pentru teologia icoanei. Şi tocmai datorită aceastui mod al teologiei patristice de a înţelege persoana a fost posibilă depăşirea disputei iconoclaste şi argumentarea bine întemeiată a cinstirii icoanelor"[49].

Pornind de la teza că Dumnezeirea este reprezentabilă, fiecare dintre cele Trei Persoane ale Sfintei Treimi ar trebui, se pare, să aibă un chip uman nemijlocit, adecvat. Însă, potrivit lui Bulgakov, ipostasurile neîntrupate (Tatăl şi Duhul Sfânt) nu pot avea un chip natural nemijlocit, dar pentru că umanitatea dumnezeiască, concretizată în Fiul (Unul din Sfânta Treime), poate fi înfăţişată în El, aceasta face posibilă reprezentarea umanităţii proprie Sfintei Treimi. „Dacă uneori – spune Bulgakov – Dumnezeu este reprezentat cu înfăţişarea unui bătrân, atunci avem un chip omenesc al icoanei lui Dumnezeu (Elo-

[47] Sfântul Teodor Studitul, *Iisus Hristos – prototip al icoanei Sale*, Antireticul III, trad. rom. I. I. Ică, Edit. Deisis, Alba Iulia, 1994, p. 141.

[48] Sfântul Ioan Damaschin, *Dogmatica*, p. 112.

[49] Vezi I. Meyendorff, *Hristos în gândirea creştină răsăriteană*, cap. IX: Vederea nevăzutului. Criza iconoclastă; trad. N. Buga, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1997, p. 185-208.

him), Cel ce este Unul, personal, Tri-ipostatic şi nu avem temei să vedem aici anume icoana Tatălui [...]. Această reprezentare în chip omenesc a Creatorului (însă în afară de vreun raport direct cu Întruparea lui Dumnezeu) mărturiseşte limpede, de la sine, că chipul lui Dumnezeu este schițat în om în momentul creării lui sau invers, repetă Bulgakov, că Dumnezeu are ca față chipul omenesc. Omenitatea chipului Creatorului este mărturie despre omenitatea cea mai înainte de veci, sau despre Sofia, Înțelepciunea lui Dumnezeu, despre veşnica icoană a lui Dumnezeu în Dumnezeu Însuşi"[50].

Aşadar, potrivit lui S. Bulgakov, în reprezentarea bâtrânului nu trebuie să vedem chipul lui Dumnezeu Tatăl (aşa cum este înțeles el de obicei), ci imaginea lui Dumnezeu tri-ipostatic, adică a Sfintei Treimi. O astfel de reprezentare într-un singur chip sau icoană este posibilă după învățătura lui Bulgakov, pentru că „Sfânta Treime este Personalitate în trei Ipostasuri"[51] (sic!). De aici rezultă că, întrucât Tatăl este transcendent, El nu are un chip propriu, de sine stătător; însă Treimea ca „Persoană tri-ipostatică" (Persoană tri-personală!) poate avea chip, şi acest chip este chipul Sofiei, al umanității dumnezeieşti veşnice. Astfel, natura comună a celor trei Persoane ale Sfintei Treimi este înzestrată cu un principiu personal, având un chip propriu: acela al unui bătrân – imagine antropomorfă a lui Dumnezeu Cel Tri-ipostatic (Tată, Fiul şi Duhul Sfânt, plus bătrânul Elohim). Ce reprezintă totuşi acest chip? A patra persoană sau ipostas al Sfintei Treimi? Deşi Bulgakov respinge învinuirea că vede în Sofia a patra persoană a lui Dumnezeu, aplicând raționamentul

---

[50] S. Bulgakov, *Icoana...*, p. 165-166. Înmulțirea sensurilor Sofiei a fost adusă ca o învinuire lui Bulgakov de către N. Berdiaev: ea „este totul: şi Preasfânta Treime, şi fiecare din ipostasurile Sfintei Treimi, şi cosmos, şi umanitatea, şi Maica Domnului" („Sofiologia", în *Puti*, Paris, 1929, XVI, p. 99). Ea este şi Dumnezeirea lui Dumnezeu, sau Dumnezeirea în Dumnezeu, şi icoana veşnică a lui Dumnezeu în Dumnezeu.

[51] S. Bulgakov, *Icoana...*, p. 73. „Dumnezeu este un Ipostas tri-ipostatic" (*Mielul lui Dumnezeu*, p. 215). „Unitatea în Treime nu este numai Dumnezeirea (*usia* sau Sofia), ci subiectul tri-ipostatic, Eu tri-unul" (*Mângâietorul*, Paris, 1936, p. 42, notă).

lui la problema imaginii, reiese tocmai acest fapt, iar această afirmaţie este o denaturare gravă a învăţăturii creştine despre Sfânta Treime. În învăţătura sa despre natura dumnezeiască, înţeleasă ca principiu personal, apare rătăcirea fundamentală susţinută de către Bulgakov: amestecarea naturii cu persoana.

Potrivit sofiologiei lui Bulgakov, Dumnezeu Tatăl poate fi reprezentat ca persoană, însă numai în raport cu Fiul, în icoana Sfintei Treimi: „Tatăl se reprezintă aici cu înfăţişarea unui bătrân. Ce înseamnă – întreabă Bulgakov – această reprezentare a Tatălui cu înfăţişare de om, cu toate că El nu S-a întrupat?"[52]. Aici, imaginea Tatălui nu este realizată pentru a se aduce mărturie despre asemănarea dintre Tatăl şi Fiul. Bulgakov consideră o asemenea explicaţie (probabil ţinând seama de Bogoslovsky) nemulţumitoare, spunând că „n-ar justifica întruparea Tatălui, luând chip de om pe icoană şi, dacă ar fi fost aşa, atunci, în acest caz, spune el, ar fi urmat să evităm icoana Sfintei Treimi. Dar [...] această reprezentare omenească a Tatălui [...] mărturiseşte că [...] omenitatea este cel dintâi chip al lui Dumnezeu, aşa cum mărturiseşte şi vedenia Proorocului Daniil (7, 9), înainte de Întrupare, ca şi vedenia Proorocului Iezechiel (1, 1)"[53]. „Totuşi, această omenitate, prezentă în Sfânta Treime, se descoperă în mod concret numai în Fiul, Care are, de data aceasta, un chip individual şi omenesc, chipul lui Iisus, Fiul lui David, Fiul lui Avraam. Un asemenea chip personal Tatăl nu-L are decât numai prin Fiul. Şi numai în relaţie cu acest chip se zugrăveşte prima Persoană a Sfintei Treimi, ca Tată al Fiului. Strict vorbind, se zugrăveşte nu persoana omenească a Tatălui, care nu există, ci omenitatea, ca şi chip al Sfintei Treimi, primită individual de către Fiul. În acest sens, într-adevăr se poate spune că icoana Tatălui este reprezentarea Fiului, pe care El a arătat-o oamenilor"[54].

---

[52] S. Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*, p. 166.

[53] S. Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*, p. 166. Noi avem, spune Bulgakov, „o arătare tainică a Tatălui şi, cu toate acestea, una arătată în chip divino-uman, adică specific Fiului, anume în vedenia proorocului Daniel, în vedenia Celui vechi de zile, spre Care înaintează Fiul Omului, apoi în arătarea Celor Trei Îngeri" (*Mielul lui Dumnezeu*, p. 190-191).

[54] S. Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*, p. 166-167.

Ce rezultă totuşi din acest raţionament complicat? Fără a avea un chip personal, primul ipostas în reprezentarea Treimei nu poate fi reprezentat decât prin Fiul – „ca Tată al Fiului". Însă, întrucât Tatăl nu are o persoană umană (aşa cum nici Fiul nu are o astfel de persoană!), chipul bătrânului din icoana Sfintei Treimi nu-L reprezintă pe Tatăl, ci umanitatea Sfintei Treimi, adică Sofia. Dar în relaţie cu Fiul, această imagine omenească a Sfintei Treimi (Sofia) se dovedeşte a fi Tatăl (deci, totuşi, Primul Ipostas?) şi în acelaşi timp „reprezentarea Fiului în Tatăl, pe Care Tatăl l-a arătat lumii" (după cum se vede, în calitate de chip al Tatălui). Însă potrivit învăţăturii ortodoxe, Hristos, ca icoană a Tatălui, este indescriptibil întrucât El este un chip de-o fiinţă cu Tatăl, după Dumnezeire[55]. Chiar „noţiunea de Fiu – icoană a Tatălui presupune, desigur, o legătură personală; însă ceea ce arată acest chip nu este Ipostasul Tatălui, ci natura Lui, care este una şi aceeaşi, atât la Tatăl cât şi la Fiul [...]. Fiul ca icoană, mărturiseşte despre Dumnezeirea Tatălui"[56]. Din analiza sistemului lui Bulgakov putem concluziona că, întrucât umanitatea proprie Sfintei Treimi se revelează numai în Fiul, atunci reprezentarea concretă a „Fiului în Tatăl" revelează umanitatea Tatălui în chipul bătrânului. În acest chip, fundamentarea sofiologiei chipului lui Dumnezeu Tatăl, „nu ca o ieşire extraordinară dintr-o situaţie fără ieşire, ci ca o soluţionare a ei justificată lăuntric"[57], nu micşorează caracterul irezolvabil: nu se ajunge la o imagine trinitară deoarece, pentru a reprezenta Sfânta Treime, imaginea trebuie să fie ipostatică, adică să înfăţişeze Persoana Tatălui, a Fiului şi a Duhului Sfânt, sau să fie o reprezentare simbolică (asemenea Treimii veterotestamentare), iar nu o combinaţie între personificarea naturii (bătrânului), cu Persoana Fiului şi cu o alegorie a Duhului Sfânt în chip de porumbel. Bulgakov

[55] Cf. Sfântul Teodor Studitul, *Iisus Hristos, prototip al icoanei Sale*, III, p. 143.

[56] V. Lossky, „Teologia chipului", în *Messager de l'Exarchat du Patriarche russe en Europe occidentale*, Paris, p. 130.

[57] S. Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*, p. 167.

consideră o astfel de reprezentare a Duhului Sfânt în icoana Sfintei Treimi absolut normală[58].

Aşadar, reprezentarea antropomorfică a Dumnezeirii, în afara Întrupării, îi serveşte lui Bulgakov ca argument pentru demonstrarea învățăturii sale despre Sofia – umanitatea veşnică în Dumnezeu, şi se poate crede că imaginea Dumnezeului Treimic ca *Savaot*, existentă în practica liturgică, îşi găseşte fundamentarea în învățătura lui Bulgakov. Însă pentru a accepta poziția pe care o adoptă Bulgakov atunci când este pusă în discuție descriptibilitatea Dumnezeirii, trebuie acceptată integral şi învățătura lui sofiologică, cu toată seriozitatea. Or, această învățătură, aşa cum am văzut, nu este în acord cu învățătura Bisericii. Şi cum a spus mitropolitul Sergie, „sofiologia lui Bulgakov poate fie să înlocuiască învățătura Bisericii, fie să-i cedeze locul, însă acestea nu se pot amesca în niciun caz "[59]. Din această

[58] Pornind de la această învățătură, Bulgakov vrea să vadă chipul Duhului Sfânt în „chipurile sfinților bărbați purtători de Dumnezeu" şi, în special, în icoana Maicii Domnului. În special, pentru că în învățătura sa despre Sofia ca umanitate veşnică în Dumnezeu, el deosebeşte două principii în analogie cu umanitatea creată: principiul masculin – Fiul, şi principiul feminin – Duhul Sfânt. De aceea Bulgakov întreabă: Oare nu este icoana Maicii Domnului, ca icoană a Celei Purtătoare de Duh prin excelență, o icoană tainică „a Celui de-al Treilea Ipostas în chip omenesc?" (S. Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*, p. 168). Şi în continuare răspunde: „icoana Maicii Domnului, mai ales cea fără Prunc, este chipul omenesc al Duhului Sfânt [...]". Este adevărat, Bulgakov îşi exprimă o anumită rezervă, spunând că aceste cuvinte trebuie înțelese în sensul în care „pentru El (adică pentru Ipostasul Duhului Sfânt) apare cu desăvârşire străvezie imaginea ei omenească. Ea nu este întruparea Lui, ci este cea mai înaltă apariție cu înfățişare omenească" (S. Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane*, p. 179). Şi totuşi, această reticență nu aduce prea multă lumină. A înțelege – „cea mai înaltă apariție" a Duhului Sfânt ca o *lucrare* a Lui în om, ca îndumnezeire a omului prin El, este un lucru; şi este cu totul altceva a vedea în chipul ipostatic al Maicii Domnului o icoană, chiar şi „tainică", a celui de-al treilea Ipostas al Sfintei Treimi, acel „chip uman al Duhului Sfânt". Şi în acest caz, se pierde la Bulgakov sensul ipostasului, aşa încât chipul ipostatic al Maicii Domului devine, chiar dacă „tainic", totuşi o icoană a Celui de-al treilea Ipostas Dumnezeiesc. Apoi, nu se ştie de ce o icoană a Maicii Domnului fără Prunc este o icoană a Duhului Sfânt într-o măsură mai mare, decât dacă ar fi reprezentată cu Pruncul.

[59] Viitorul patriarh. Decizia din 7 septembrie 1935, p. 1.

cauză, învățătura lui a fost condamnată de către Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Ruse ca una ce este creată doar din gândirea filosofică şi din imaginația bogată a autorului ei.

Marele Sinod de la Moscova conştientizează faptul că o anumită practică bisericească, fie ea chiar confirmată printr-un Sinod, nu exprimă întotdeauna adevărul. Aşa cum spune Sfântul Ciprian al Cartaginei, „obiceiul pe care unii l-au deprins fără să-şi dea seama nu trebuie să fie piedică în calea biruinței şi a afirmării adevărului, pentru că obiceiul fără adevăr nu este decât o simplă rătăcire veche"[60]. Neacceptând argumentarea prin practica bisericească, Marele Sinod de la Moscova a cercetat problema descriptibilității lui Dumnezeu Tatăl din punctul de vedere al adevărului susținut de învățătura Bisericii Ortodoxe. Şi aşa cum reiese din compararea hotărârilor sinodale cu textele Sfinților Părinți şi cu cele liturgice, aceasta nu poate fi numită întâmplătoare sau insuficient fundamentată din punct de vedere teologic.

Chipul antropomorfic al „Domnului Savaot (adică al Tatălui)" nu poate exista. Bătrânul Savaot reprezintă o personificare a Dumnezeirii, care este identificată cu Tatăl şi este înțeleasă ca o reprezentrare a Lui. Însă chipul Dumnezeirii nu poate exista în afara persoanei. Iar persoana Tatălui neîntrupat nu poate avea un chip omenesc: „Tatăl nu are trup". Fiind credincioasă cuvântului din Evanghelie – „pe Dumnezeu nimeni nu L-a văzut vreodată" (*Ioan* 1, 18) –, Biserica nu a cerut „arată nouă pe Tatăl" (*Ioan* 14, 8), pentru a-L cunoaşte prin cunoaşterea noastră pământească. Slava lui Dumnezeu constă în faptul că El este „Dumnezeu negrăit şi necuprins cu gândul, nevăzut, neajuns" (Rugăciunea euharistică a Sfântului Ioan Gură de Aur). Pentru cel credincios, aici este ceva sacru, de care te poți apropria numai „descălțându-ți încălțămintea picioarelor" (*Ieşire* 3, 5), curățându-te nu numai de păcat, ci şi de toate chipurile sensibile, materiale („întunericul supraluminos")[61]. „Dumnezeu nu are contur, El este simplu –

[60] *Scrisoare către Pompei împotriva lui Ştefana despre botezul ereticilor* (Opera sfințitului Mucenic Ciprian, episcopul Cartaginei, Kiev, 1879, p. 1, p. 308).

[61] Acelaşi decret din 7 septembrie 1935, p. 2.

spune Sfântul Vasile cel Mare. Nu căuta să inventezi ceva despre structura Lui [...], nu încuia pe Dumnezeu în închipuirile tale trupeşti, nu-L limita pe Dumnezeu prin măsura minţii tale"[62].

De asemenea, naşterea mai înainte de veci a Fiului din Tatăl în Sfânta Treime nu poate fi reprezentată după chipul naşterii omeneşti din Maica Domnului[63]. Dogma ortodoxă – „un singur început al Dumnezeirii în Sfânta Treime – Tatăl, Care naşte pe Fiul şi purcede pe Duhul Sfânt – este mai degrabă o aluzie abia perceptibilă la tainele din interiorul Dumnezeirii, decât o încercare de a le revela"[64]. Şi cu atât mai puţin de a le reda în icoană.

Punctul iniţial de la care pleacă învăţătura ortodoxă despre indescriptibilitatea Dumnezeirii este teza teologiei apofatice referitoare la caracterul Său absolut de nepătruns. Această teză este de fapt caracteristica fundamentală a întregii Tradiţii patristice a

---

[62] *Dialogul I desprea crearea omului după chip*, cap. 5, Paris, 1970, p. 176-179.

[63] V. N. Lazarev greşeşte când contestă influenţa icoanei Maicii Domnului Nicopeia asupra compoziţiei „Paternitatea", motivându-şi afirmaţia prin faptul că ideea conţinută aici este cu totul alta („Despre o icoană novgorodiană şi erezia anti-trinitară", în *Kulitura Drevnei Rusi*, Moscova, 1966, p. 107-108). Conţinutul icoanei nu este altul, pentru că în realitate este arătată una şi aceeaşi relaţie, în primul caz cu Maica Domnului, în al doilea cu Tatăl.

[64] Mitropolitul Serghie, *Decizia din 7 septembrie 1935*, p. 3. Ni se pare că nu poate fi apreciată favorabil atitudinea mitropolitului Filaret al Moscovei când este pusă în discuţie „Paternitatea", aşa cum aflăm de la I. Sneghireova. („Amintiri despre vizitarea sfintelor locuri de la Moscova făcută de prinţul moştenitor", în *Pameatniki moskovskih drevnostei Moskva*, Petersburg, 1838; 1841, p. 11), când explică iconostasul catedralei „Adormirii Maicii Domnului" de la Kremlin urmaşului la tron: „Un rând de Protopărinţi şi Patriarhi, de ambele părţi ale Domnului Savaot, Care naşte din sânul Său pe Cuvântul cel mai înainte de veci". Exprimarea tradiţional ortodoxă a mitropolitului Filaret în legătură cu icoana Mântuitorului cea nefăcută de mână omenească nu ne oferă vreun motiv să considerăm că el, fiind un mare teolog, nu vedea nicio contradicţie între reprezentarea „Paternitatea" şi textele liturgice. Ni se pare că aici trebuie să considerăm că mitropolitul explica semnificaţia iconostasului în ansamblu, fără a intra într-o explicare dogmatică a imaginilor. Practica existentă atunci a intrat atât de mult în conştiinţă, încât a eclipsat sensul originar al chipului, iar explicarea teologică a icoanei „Paternitatea" ar fi fost de prisos şi ar fi putut duce doar la tulburare.

Bisericii Ortodoxe. În cunoaşterea şi reprezentarea iconografică a lui Dumnezeu, Ortodoxia nu cunoaşte vreo „lege psihologică" şi nici vreun „progres al dezvoltării raționale", nici vreo „conformitate dintre Dumnezeire şi umanitate"; iar teologia icoanei nu cunoaşte niciun alt chip al lui Dumnezeu decât cel din Revelație, adică chipul ca mărturie a unui fapt. Şi aici nu putem să nu fim de acord cu domnul H. J. Schultz, care spunea că „reprezentarea văzută a unui fapt, care după ființă este nevăzut, nu este pentru teologia icoanei doar o nebunie, ci şi erezie şi blasfemie: pentru că aceasta înseamnă o completare arbitrară a Revelației şi a iconomiei dumnezeieşti, iar în acest caz, în plus, este şi o erezie care susține întruparea Tatălui şi a Duhului Sfânt"[65].

În problema reprezentării Dumnezeirii, Marele Sinod de la Moscova se limitează doar la câteva subiecte şi nu acordă nicio atenție celorlalte abateri iconografice, care existau în acel timp într-un număr mare. Este adevărat însă că principiul de bază pe care îl formulează Sinodul depăşeşte cu mult subiectele enumerate: o serie întreagă de teme, care erau disputate încă în secolul XVI şi, în general, întreaga tematică nefondată pe realismul evanghelic (care sunt „fără temei autentic") ajung să fie interzise prin hotărârea de principiu luată în Sinod. Este vorba, înainte de toate, de celelalte compoziții neotestamentare reprezentând Sfânta Treime, care prin conținutul lor sunt înrudite cu „Paternitatea": „Sintronia" sau „Treimea neotestamentară"[66] şi „Tronul

---

[65] H. J. Schulz, „Die Hollenfahrt als Anastasis", în *Zeitschrift fur katholische Theologie*, 81, 1959, vol. I, p. 12.

[66] Punctul de plecare al acestei teme iconografice este ilustrația *Psalmului* 109 (v. 1): „Zis-a Domnul Domnului Meu: şezi de-a dreapta Mea până ce voi pune pe vrăjmaşii Tăi aşternut picioarelor Tale". Cea mai veche ilustrație cunoscută se găseşte în aşa numita *Psaltire din Utrecht*, secolul X. Aici, ca şi în exemplele mult mai târzii, Hristos este de două ori reprezentat, în conformitate cu tâlcuirea Fericitului Ieronim (*Breviarium in Psalmo*, P. L. 26, 1163), ca expresii ale celor două stări ale lui Hristos: starea cerească şi starea de umilință, pământescă. Atât psalmul cât şi tâlcuirea lui au fost folosite în Apus pentru întărirea învățăturii de credință a Bisericii împotriva arianismului; la picioarele celor două personaje reprezentate sunt zugrăviți cei doi duşmani învinşi: Iuda şi Arie. Însă transpunerea în imagini a tâlcuirii Fericitului Ieronim a dus la personificarea celor două

harului"[67]. Deşi sensul şi proveniența acestor imagini sunt altele, ele reprezintă aceeaşi îndepărtare de învățătura de credință

---

naturi ale lui Hristos. După căderea Biserii de la Roma (Schisma cea mare, 1054), deja la începutul secolului XII, una dintre figuri a început să-L reprezinte pe Dumnezeu Tatăl, iar mai târziu este introdus în compoziție porumbelul. Astfel, ilustrația propriu-zisă se transformă într-o reprezentare a Treimii. Începând din secolul XII acest chip este larg răspândit în Apus în *Biblie, Ceasloave, Antifonarii* şi în alte cărți liturgice, iar în secolul XIV este întâlnit ca imagine liturgică separată (vezi studiul lui W. Braunfels, *Die Heilige Dreifaltkjkeit,* Dusseldorf, 1954). Această iconografie a Treimii trece din Apus în arta ortodoxă. În spațiul Rusiei, unul dintre exemplele timpurii se află în icoana cvadripartită din catedrala „Bunei Vestiri" de la Moscova. Apărută în Rusia la mijlocul secolului XVI, această imagine „a încetat în cele din urmă să mai fie considerată o filosofare latină şi chiar a devenit una dintre componentele importante ale icoanei Înfricoşătoarei Judecăți" (L. S. Retkovskaia, „Despre apariția şi dezvoltarea compoziției «Paternitatea» în arta rusă", în *Drevnerusskoe iskusstvo XV - XVI vecov,* Moscova, 1963, p. 257).

[67] Reprezentarea Treimii sub chipul unui bătrân înfățişându-L pe Dumnezeu Tatăl, avându-L pe Hristos răstignit în sânul Său şi porumbelul, este de proveniență romano-catolică şi urcă în forma sa finală până la sfârşitul secolului XI – începutul secolului XII. Numele obişnuit al acestei reprezentări în Apus este „Sfânta Treime". Însă faptul că uneori icoana aceasta este însoțită de cuvintele de început ale rugăciunii euharistice latine şi că uneori este numită de asemenea „Altarul harului" demonstrează că semnificația ei este în primul rând euharistică, aşa cum explică V.. Braunfelis (*ibidem*). Scopul acestei reprezentări este de a arăta că jertfa euharistică, ca şi cea de pe Golgota, este adusă Tatălui şi primită de către El, aceasta însemnând împăcarea dintre Dumnezeu şi om. Imaginea aceasta „înalță treptat de la altar, prin Cruce şi Jertfă, la Duhul Sfânt şi la Tatăl" (Braunfels, *ibidem,* p. XLII). Acest subiect tipic romano-catolic, legat de teoria satisfacției pe care o exprimă, are variante nu mai puțin romano-catolice. Astfel, Hristos mort este înfățişat câteodată fără cruce, fiind ținut de către Dumnezeu Tatăl în acelaşi mod în care apare El în „Pieta", unde este ținut în brațe de către Maica Domnului. Aici autorul caută să transmită în special tristețea Tatălui, tristețea asemănătoare celei pe care a trăit-o Maica Domnului (*ibidem,* p. XLI). În Rusia, primul exemplu cunoscut al acestei imagini se află în aceeaşi icoană cvadripartită din catedrala „Bunei Vestiri", unde Hristos Răstignit în sânul Tatălui este acoperit de aripile heruvimilor (vezi *Sinoadele de la Moscova din secolul XVI şi rolul lor în arta eclesială*). În ciuda sensului neortodox transmis, tema lui Hristos Răstignit în sânul Tatălui a avut în Rusia un succes atât de mare, încât era încă reprezentată în secolul XIX, de exemplu în catedrala „Sfântul Vladimir" din Kiev.

ortodoxă ca şi „Paternitatea". Să ne amintim că în Biserica Greciei, icoana Treimii neotestamentare a fost interzisă fără vreun temei teologic, ci numai pentru că era latină. Hotărârea a fost luată de Sinodul de la Constantinopol, în vremea Patriarhului Sofronie al II-lea, în anul 1176: „S-a hotărât că această pretinsă icoană a Sfintei Treimi este o inovație, străină Bisericii Apostolice Catolice Ortodoxe şi neacceptată de către aceasta. Ea a pătruns în Biserica Ortodoxă prin latini"[68].

În legătură cu icoanele treimice neotestamentare apare o întrebare importantă: practica bisericească permite existența lor, însă „rânduiala ortodoxă de binecuvântare şi sfințire a icoanei Preasfintei şi de viață făcătoarei Treimi", acceptată în Biserica Rusă – adică un act eclesial – nu cunoaşte acest tip de icoane nici în enumerarea icoanelor treimice ortodoxe, nici în conținutul teologic al rugăciunii de sfințire. Rânduiala de sfințire se referă la următoarele icoane: „Aşa cum ne învață şi Vechiul Testament despre arătarea Ta în chipul a trei Îngeri preaslăvitului patriarh Avraam; iar în legea cea nouă a harului, Tatăl s-a făcut cunoscut prin glas, Fiul în trup şi Duhul Sfânt în chip de porumbel. Şi iarăşi, după ce Fiul S-a înălțat cu trupul la cer şi a şezut de-a dreapta Tatălui, Duhul Mângâietor a fost trimis peste Apostoli în chip de limbi de foc: şi pe muntele Tabor Tatăl s-a descoperit în glas, Duhul Sfânt în nor, Fiul în lumină nespusă, celor trei ucenici". Aşadar, din rânduiala de sfințire a icoanelor cunoaştem patru icoane treimice: una din Vechiul Testament şi trei din Noul Testament (Botezul, Schimbarea la Față şi Cincizecimea) – icoanele Teofaniilor, ale revelațiilor din *Noul Testament*. Dar numai la sfințirea icoanei Sfintei Treimi veterotestamentare este cântată stihira (glasului 8): „Veniți, popoare, să ne închinăm Dumnezeirii Celei în trei Ipostasuri". Iar în rânduiala de sfințire a altor icoane treimice este cântat troparul şi condacul sărbătorii corespunzătoare. Aceste evenimente au fost, cu siguranță, descoperiri ale Sfintei Treimi în lume, dar ele nu au arătat imaginea Sfintei Treimi. Pe lângă cele enumerate, rânduiala sfințirii nu

---

[68] Sethad, *Bibliotheca graeca medit. aevi,* vol. Ill, Veneția, 1872, p. 317.

cunoaşte alt tip de icoane treimice. Oare nu pentru că în *Noul Testament* chipul lui Dumnezeu „Cel în Treime Slăvit, pe Care mintea nu-L poate cunoaşte, nici cuvântul nu-L poate cuprinde, pe Care nimeni dintre oameni nu L-a văzut vreodată" (rânduiala sfinţirii icoanelor treimice), chip văzut al Dumnezeieştii Treimi, nu poate exista în nicio variantă iconografică, după niciun fel de imaginaţie abstractă[69]. Dintre cele trei Persoane ale Dumnezeirii, este înfăţişată în chip omenesc doar a doua Persoană, Fiul lui Dumnezeu, Care S-a făcut Fiu al Omului. Lumea Îl cunoaşte pe Dumnezeu doar în Fiul, prin Duhul Sfânt. Culmea revelaţiei Sfintei Treimi în *Noul Testament* este Cincizecimea – revelarea Treimii nu într-o imagine, ci chiar în om, prin îndumnezeirea lui. Iar îndumnezeirea este „lucrarea Duhului [...] prin Care este cunoscută Treimea"[70]. Cu alte cuvinte, dogma treimică nu este o învăţătură abstractă, o formulă sau un adevăr abstract, cunoscut doar ca urmare a unui proces intelectual, nici nu se aseamănă cu vreun adevăr din cele cu care operează ştiinţa. Cunoaşterea Sfintei Treimi nu se realizează pe calea unei ştiinţe exterioare, ci pe calea experienţei lăuntrice, a experienţei vii a vieţii creştine; este o experienţă existenţială a cunoaşterii lui Dumnezeu, despre care aflăm mărturii în vieţile sfinţilor şi în scrierile Sfinţilor Părinţi. Şi nu este întâmplător faptul că pe calea deschisă de către Sfântul Serghie de Radonej, care a fost un „locaş al Treimii" (troparul Sfântului), chipul Sfintei Treimi din Vechiul Testament capătă o nouă plenitudine, o percepere nouă şi un nou conţinut teologic, în icoana preacuviosului Andrei Rubliov. Icoana Sfintei Treimi din Vechiul Testament face legătură între începutul Bisericii în Vechiul Testament, făgăduinţa dată lui Avraam, şi momentul în care se constituie Biserica neotestamentară. Începutul Revelaţiei Dumnezeieşti

---

[69] Chipul Treimii poate fi doar simbolic, aşa cum este chipul Treimii veterotestamentare – revelaţia caracterului treimic al lui Dumnezeu în Îngeri apersonali, sau ca în arta creştină timpurie: în chip de tron, carte şi porumbel. În primele secole creştine însă a existat o imagine a Sfintei Treimi în chip de triunghi.

[70] Cântarea a 7-a a canonului întâi din Ziua Sfintei Treimi. Vezi de asemenea rugăciunile plecării genunchilor de la Vecernia aceleiaşi zile.

este unit cu împlinirea ei în ziua Cincizecimii. Tocmai în această icoană *lucrarea Duhului* a descoperit monahului Andrei sensul revelației Vechiului Testament, un mod nou de a înțelege viața treimică.

Chipul acesta s-a dovedit a avea o asemenea putere, încât „dintre toate dovezile filosofice ale existenței lui Dumnezeu, spune părintele Pavel Florensky, cel mai convingător sună cea care nici măcar nu este pomenită în manuale. Ea ar putea fi exprimată prin următorul silogism: Există Sfânta Treime a lui Rubliov, deci există Dumnezeu"[71].

---

[71] P. Florensky, *Iconostasul*, trad. rom. B. Buzilă, Edit. Anastasia, București, 1994, p. 161. În ciuda opiniilor unor cercetători şi teologi, pentru care principala Persoană din Treimea lui Rubliov ar trebui să fie în mijloc, evident în analogie cu Treimea *neotestamentară*, iar Fiul de-a dreapta Tatălui, este bine de repetat că Treimea lui Rubliov corespunde strict ordinii din Simbolul Credinței (de la stânga la dreapta): Tatăl, Fiul şi Duhul Sfânt. Ceea ce este indiscutabil pentru oamenii practici, evident, nu este luat în considerare de către teoreticieni. Dar nici simbolismul culorilor, nici cel iconografic nu lasă loc vreunei îndoieli. O explicare scurtă a icoanei ne este dată în lucrarea *Călăuziri în lumea icoanei* (trad. rom. A. Popescu, Edit. Sofia, Bucureşti, 2003). Aici însă repetăm doar că veşmintele îngerului din mijloc poartă culorile specifice Cuvântului Întrupat; la El se referă acea fâşie (în slavonă *clav*) vizibilă pe îmbrăcămintea exterioară (*ghimatii*) – simbolul celui trimis. Poartă clav, deşi greu de observat, şi Îngerul din dreapta – simbolul celui de-al treilea Ipostas. În ceea ce priveşte simbolistica iconografică, această icoană ilustrează o teză fundamental eclesiologică: Biserica este o revelare a Tatălui prin Fiul, în Duhul Sfânt. Locuința, casa lui Avraam, chipul Bisericii deasupra Îngerului celui dintâi Ipostas, stejarul Mamvri – pomul vieții şi lemnul crucii, deasupra Îngerului celui de-al doilea Ipostas, ca un indiciu al iconomiei Fiului lui Dumnezeu şi, în sfârşit, stânca – simbolul înălțării duhovniceşti, deasupra Îngerului celui de-al treilea Ipostas. Aici mai trebuie adăugat şi faptul că sensul acestei icoane este concentrat în jurul potirului euharistic, agapa dumnezeiască. În reprezentările agapei („Cina cea de Taină", nunta din Cana Galileii) din primele veacuri ale creştinismului, persoana principală era aşezată de regulă nu în mijloc, ci în dreapta ei (în raport cu cel ce priveşte, din partea stângă). Excepțiile sunt rare: câteva fresce din Serbia din secolul XIII-XIV, Cina cea de Taină de Simon Uşakov şi alte imagini mult mai târzii (vezi K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Reckhnghausen, 1964). Însă Cina cea de Taină din catedrala Sfintei Treimi din Lavra Sfânta Treime – Sfântul Serghie, atribuită dacă nu lui Andrei Rubliov, în orice caz celor din cercul

Apariția unor astfel de imagini cum este „Paternitatea" atât în Bizanț, în Balcani, cât şi în Rusia este asociată adeseori de către savanți cu ereziile trinitare (bogomilii, strigolnicii, iudaizanții). Lupta împotriva lor atrage, după părerea anumitor învățați, „pentru a veni în ajutorul scrierilor antieretice", căutarea unor subiecte iconografice noi în sprijinul dogmei treimice[72]. Se crede că icoana Sfintei Treimi din Vechiul Testament nu era destul de convingătoare pentru a exprima egalitatea şi consubstanțialitatea Ipostasurilor, fiind prea filosofică. Iar ca o completare a ei şi pentru exprimarea cât mai clară a dogmei treimice, ca antidot împotriva ereziilor, apare tema iconografică „Paternitatea". Destul de rar întâlnită în Bizanț şi în Balcani, această icoană se bucură de o răspândire deosebit de largă în Rusia. Făcându-şi simțită prezența la sfârşitul secolului XIV-XV (în orice caz, potrivit cercetătorilor, în acest timp apare prima icoană cunoscută care provine din Novgorod), această compoziție, rar întâlnită la început, se răspândeşte în toată Rusia, în special în secolele XVI-XVII. Apariția ei a a fost punctul de plecare pentru răspândirea largă a imaginilor lui Dumnezeu Tatăl, atât în frescele bisericilor şi ale catedralelor, cât şi în icoanele treimice, fiind îmbinată cu alte teme.

Este sigur că perioada în care se răspândesc ereziile antitrinitare şi perioada apariției acestor compoziții coincid, într-adevăr, iar conținutul iconografic al acestor imagini pare să se opună afirmațiilor ereticilor. Într-adevăr, toți aceşti eretici negau Dumnezeirea lui Hristos şi, prin urmare, dogma despre Dumnezeul-Treimic. Iar compoziția „Paternitatea", indicând naşterea mai înainte de veci a Fiului din Tatăl, trebuia să mărturisească despre tri-unitatea lui Dumnezeu şi să servească

---

lui, nu face excepție de la această regulă: Persoana principală, Hristos, este reprezentat, ca de obicei, în partea stângă. Este inutil să facem trimitere, aşa cum obişnuiesc să procedeze unii cercetători, la unica excepție de la regula generală, la aşa numita *Treime Zâreanskaia*, unde, deasupra îngerului din mijloc, este scris „Oteț" (Tatăl). Chiar dacă această icoană este atribuită, aşa cum presupun unii, celor din preajma Sfântului Ştefan Permisky, această excepție nu înlătură totuşi regula în cauză.

[72] L. S. Retkovskaia, *Despre apariția şi dezvoltarea [...]*, p. 239.

drept dovadă evidentă a Dumnezeirii lui Hristos. Astfel, punctul de vedere admis în general de ştiinţă pare să fie întemeiat pe argumente suficiente şi convingătoare.

Totuşi, în izvoarele scrise nu există nicio aluzie la întrebuinţarea acestei teme iconografice în lupta împotriva ereziilor. În orice caz, până astăzi încă nu a fost găsită una, cu toată bogăţia documentelor scrise consacrate acestei lupte; nici în documentele bisericeşti, nici la cei mai înflăcăraţi luptători împotriva ereziilor, acest subiect nu este menţionat. Însuşi mitropolitul Macarie, în disputa cu Viscovatâi, şi la Sinodul din 1553-1554, care a fost convocat tocmai „împotriva ereticilor" (Başkin şi Kosâi, care negau Dumnezeirea lui Hristos şi dogma treimică), apărând chipul lui Dumnezeu Tatăl, nu vorbeşte nicăieri despre compoziţia „Paternitatea" ca despre un mijloc de luptă împotriva ereziilor. Or, un astfel de argument nu ar fi fost, fără îndoială, de prisos pentru întărirea poziţiei lui. În fond, disputa cu ereticii avea în vedere nu numai iconografia Treimii, ci dogma propriu-zisă despre tri-unitatea lui Dumnezeu. Dacă prin această imagine Biserica a căutat să respingă atacurile ereticilor şi să le demonstreze tri-unitatea Dumnezeiască, nicio variantă iconografică, inclusiv „Paternitatea", nu putea fi convingătoare pentru ei, aceasta întrucât icoana în genere nu putea servi pentru ei ca argument, deoarece ereticii erau iconoclaşti.

În documentele polemice îndreptate împotriva ereticilor şi în expunerea poziţiei lor în legătură cu Sfânta Treime era menţionată doar icoana Sfintei Treimi veterotestamentare. Acestei ultime teme îi este închinat în întregime Cuvântul al treilea al *Scrisorii către un iconograf*[73], şi de asemenea *Epistola despre Sfânta Treime* a precuviosului Iosif de Volokolamsk, adresată arhimandritului Vassian[74]. Mai mult decât atât, în documentul oficial care este cronica secolului XVI, într-o miniatură în care era ilustrată biruinţa asupra ereziilor, alături de care este prezent şi un text, nu apare „Paternitatea", ci tocmai Treimea veterotestamentară

[73] N. A. Kazakova, I. S. Lurie, *Mişcări antifeudale eretice în Rusia secolului XIV – începutul secolului XVI*. M.-L. 1955, p. 360-373 (în ruseşte).

[74] *Ibidem*, p. 306-309.

izocefală[75]. În sfârşit, structura cea mai înaltă a Bisericii Ortodoxe Ruse, Sinodul ei local, interzice categoric pictarea acestei icoane pentru ca Biserica să nu-şi altereze învățătura de credință. De fapt, după lichidarea finală a ereziilor, această temă continuă să se dezvolte şi să se răspândească.

Atenția cercetătorilor este atrasă de schema compoziției „Paternitatea", reprezentând Trei într-Unul: „Toate cele Trei Persoane sunt atât de apropiate, încât formează un singur grup, fiind incluse în silueta Tatălui"[76]. Întrucât iudaizanții respingeau imaginea Sfintei Treimi veterotestamentare pe baza faptului că Avraam nu ar fi văzut Sfânta Treime, ci pe Dumnezeu cu doi Îngeri, potrivit unor cercetători, iconografia „Paternității" redă mult mai deplin şi mai exact dogma treimică. „În această imagine, unitatea şi egalitatea Celor Trei Persoane ale Sfintei Treimi au primit expresia lor cea mai clară, neacceptând niciun fel de înțelegere greşită"[77]. Dar despre ce fel de unitate poate fi vorba aici? Căci aceste figuri eterogene nu pot exprima nici egalitatea Persoanelor, nici unitatea naturilor Acestora. Dacă însă această imagine va fi înțeleasă ca o expresie simbolică a unității, atunci unde sunt Persoanele Sfintei Treimi, fiindcă personificarea sau simbolul nu este imaginea unei persoane. Iar unitatea Treimii în înțelegerea ortodoxă este unitatea naturii; iar în această compoziție, tocmai unitatea naturii lipseşte între bătrân, prunc şi porumbel; mai mult decât atât, din această cauză nu există egalitate.

Pentru a explica această imagine, L. S. Retkovskaia reproduce cuvintele precuviosului Iosif de Volokolamsk despre unitatea nedespărțită a Sfintei Treimi: „Pentru aceasta pe un singur Dumnezeu să-L mărturisim, nu trei: pentru că nu sunt despărțiți Unul de Altul [...] ci împreună sunt Tatăl, Fiul şi Duhul Sfânt, *Unul în Altul* (subliniază Retkovskaia), întrepătrunzându-Se în mod neamestecat şi nedespărțit". „Dacă nouă nu ne-ar fi

[75] Reprodusă de către L. S. Retkovsky (vezi *ibidem*, p. 241).

[76] Dr. A. Heimann, „L'Iconographie de la Trinité", în *L'Art Chretien*, Paris, oct. 1934, p. 39.

[77] L. S. Retkovskaia, *op. cit.*, p. 243.

cunoscute imaginile „Paternitatea", create cu mult timp înainte ca Iosif de Volokolamsk să scrie aceste cuvinte – spune autorul – am fi putut să ne gândim că această compoziție, în orice variantă, a apărut ca o ilustrare literală a citatului amintit"[78].

Însă în scrisoarea adresată arhimandritului Vassian şi în al doilea tratat din *Scrisoarea către un iconograf*, Iosif de Volokolamsk se foloseşte de noțiuni patristice clasice despre Dumnezeirea inexprimabilă şi indescriptibilă. În orice caz, el cunoştea destul de bine teologia pentru a nu considera că Persoanele Sfintei Treimi pot fi reprezentate după Dumnezeire, sau în chip antropomorfic (Tatăl şi Fiul) ori zoomorfic (Duhul Sfânt). Iar cuvintele lui «Unul în Altul» trebuie raportate existenței intra-trinitare necreate şi în niciun caz unei forme de exprimare artistică.

În ceea ce priveşte „înțelegerea greşită", subiectul nu a încetat să provoace discuții, fapt ce reiese şi din divergența de opinii în tâlcuirea lor, pornind de la iconografii înşişi, disputele periodice care au început în secolul XV, au continuat în secolele XVI - XVII şi nu s-au încheiat până astăzi[79].

---

[78] *Ibidem*, p. 246. Expresia din *Letopisețul de la Lavrientevsk*: „Tatăl este mai bătrân decât Fiul" nu trebuie înțeleasă ca deosebire de vârstă, ci în sensul pe care-l exprimă cuvintele din evanghelie: „Tatăl mai mare decât mine este" (*Ioan* 14, 28).

[79] Sinodul nu analizează decât imaginea „Paternitatea", care-L reprezintă pe Tatăl, pe Fiul în chipul unui prunc în sânul Său şi porumbelul între Ei. Totuşi, datele care au ajuns până la noi arată că acest subiect iconografic nu se limita la varianta pe care a discutat-o Sinodul. Dacă vom observa dezvoltarea iconografiei „Paternitatea" de la începutul apariției sale, vom vedea că în decursul veacurilor au avut loc variații ale acestei iconografii. Şi, ceea ce este mai important, aceste variații nu reflectă căutările unei expresii corecte a unui anumit conținut iconografic (aşa cum se întâmplă cu alte teme), ci căutarea conținutului însuşi: Cine este personajul principal reprezentat? Atât iconografia cât şi inscripțiile diferă: (1) În unele imagini este reprezentat *Cel Vechi de zile* cu chipul lui Hristos (aşa este miniatura care ilustrează lucrarea Sfântului Ioan Scărarul, din secolul XI [*Vatic. gr.* 394, fol. 7]; o ilustrație de origine greacă a *Evangheliarului* din secolul XII la Viena [52, l. 1]). (2) În alte imagini, persoana principală este Hristos cu înfățişarea Sa obişnuită, a unui bărbat matur: de exemplu, pe voalurile brodate ale Sofiei Paleolog din anul 1499 (cu inscripția „IC XC") şi ale Solomoniei Saburov din anul 1525 (cu inscripția „Domnul Savaot"). (3) În

Lipsa unor date exacte şi, de asemenea, contradicţia dintre această imagine şi învăţătura ortodoxă nu ne permit să vedem în ea o armă folosită de către Biserică împotriva ereziilor. Simultaneitatea în sine nu demonstrează nimic. În orice caz, nu există o opinie unanim recunoscută de către savanţi în legătură

---

unele cazuri este reprezentat bătrânul cărunt, cu inscripţia „IC XC" (fresca de la Kastoria din secolul XIII-XIV, cu inscripţia – Tatăl, Fiul şi Sfântul Duh). Concomitent cu aceste imagini ale Treimii există, de asemenea, imagini bi-unitare, având aceleaşi indicaţii iconografice şi inscripţii (de exemplu, miniaturile *Codex*-ului din muntele Athos, Dionisiu 740, din secolul XI, *Psaltirea sârbească* din secolul XIV de la München, *Psaltirea Tomicev* din secolul XIV, de provenienţă bulgară, astăzi la Moscova ş.a.). În toate aceste imagini, atât în cele bi-unitare cât şi în cele trinitare, în sânul lui Hristos (reprezentat obişnuit sau cu chipul Celui Vechi de zile) este pruncul Emanuel (în unele reprezentări, ambele personaje au nimb cruciform). În alte cazuri, pe genunchii Celui Vechi de zile nu este pictat pruncul, ci Hristos matur însă de dimensiuni mai mici (*Evangheliarul de la Viena*, sec. XII, frescele în Kastoria şi Grottaferrata). În toate aceste imagini ale lui Hristos, fie că este vorba despre aspectul Său obişnuit, fie despre chipul Celui Vechi de zile, Persoana lui Hristos este dublată atât din punct de vedere iconografic cât şi prin inscripţii. Ce înseamnă totuşi această imagine? De exemplu, Gerstinger consideră că, întrucât reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl este în contradicţie cu învăţătura ortodoxă, imaginile Logosului (ale Celui Vechi de zile) pot avea legătură cu cercurile eretice gnostice. Dacă în reprezentarea Celui Vechi de zile trebuie să vedem în special Logosul veşnic, adică Hristos ca Dumnezeu, înseamnă că în pruncul Emanuil va trebui să-L vedem pe Hristos în întruparea Sa. În acest caz rezultă o imagine a celor două naturi ale Lui, separate una de alta, ceea ce este nestorianism. Întrucât Fiul lui Dumnezeu este reprezentat numai după întruparea Sa, continuă Gerstinger, ca Logos veşnic El poate fi reprezentat doar simbolic, având chipul Celui Vechi de zile. Însă şi în vedenia lui Daniel şi în *Apocalipsă*, Cel Vechi de zile este, aşa cum am văzut, Hristosul celei de-a Doua Veniri, adică Purtătorul a două naturi, dumnezeiască şi omenească, la fel ca pruncul Emanuil. Oricum ar fi, în ciuda prezenţei porumbelului, nu rezultă o imagine a Sfintei Treimi, pentru că lipseşte Ipostasul Tatălui (Vezi Gerstinger H. „Uber Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slavischen Trinitatsdarstellungen des sogenannten Synthroni-und Paternitas Typus", *Festschrift W Sas-Zaloziecky Sum 60, Geb*, Graz 1956). Şi, în sfârşit, (4) Cel Vechi de zile este interpretat ca imagine a Tatălui şi poartă inscripţia „Tatăl", „Domnul Savaot" - sau „Tatăl Ceresc" (repetăm, inscripţia „Paternitatea" nu am întâlnit-o nicăieri). Aceleaşi variaţii ale reprezentării au loc şi în iconografia occidentală până în secolul XIV.

cu cauzele apariției acestei imagini. Aici trebuie amintită lucrarea lui S. A. Papadopulos despre icoana „Paternitatea"[80]. Este adevărat, autorul nu urmăreşte să descopere cauza apariției acestei reprezentări, însă concluziile lui reprezintă, din punctul nostru de vedere, o abordare mult mai pertinentă a problemei. S. A. Papadopulos presupune că una din cauzele apariției acestei compoziții în creştinism este ritualul înfierii existent la popoarele antice, care s-a păstrat în Bizanț până în secolul XIII şi care presupune aşezarea celui înfiat pe genunchii tatălui adoptiv. Imaginea fiind, potrivit autorului, în contradicție flagrantă cu teologia ortodoxă, el concluzionează: acest subiect iconografic trebuia să exprime pentru bizantini fie o înrudire strânsă după fire (dacă înțelegerea antică păgână a acestui gest mai era încă vie), fie înfierea, ceea ce, aplicat Sfintei Treimi, ar fi exprimat o concepție eretică a relațiilor dintre Tatăl şi Fiul, fie o înrudire

---

Exemplele prezentate din diferite epoci demonstrează destul de limpede că vreme îndelungată nu a existat o înțelegere clară a acestei reprezentări. Atât incoerența iconografiei cât şi divergența inscripțiilor nu ne permit să afirmăm că există unanimitate şi uniformitate în înțelegerea ei. Variații în icoana „Paternitatea" există şi în legătură cu locul în care este reprezentat simbolul Duhului Sfânt – porumbelul. (În iconografia occidentală, acestea sunt mult mai puternice decât în cea răsăriteană). În iconografia răsăriteană porumbelul este pictat fie între bătrân şi prunc, fie în sânul pruncului. Marele Sinod de la Moscova va discuta doar prima variantă a icoanei, care lui I. N. Bogoslovsky îi pare ideală: „Nu se va găsi niciodată un mod mai potrivit de personificare a noțiunii de purcedere a Duhului Sfânt" (*op. cit.*, p. 3). În orice caz, locul porumbelului reflectă modul în care învățătura de credință prezintă purcederea Duhului Sfânt. Astfel, A. Heimann crede că locul dintre Tatăl şi Fiul „corespunde mai degrabă dogmei catolice care învață că Duhul Sfânt purcede şi de la Tatăl şi de la Fiul" (*op. cit.*, p. 47). Dacă însă este aşezat în sânul Fiului, aceasta „corespunde credinței ortodoxe, unde Duhul Sfânt purcede numai din Fiul" (sic!) (*ibidem*, p. 40). Dimpotrivă, L. S. Retkovskaia vede în aşezarea porumbelului între prunc şi bătrân o luptă împotriva propagandei înțelegerii catolice a purcederii Duhului Sfânt – *Filioque*. Autorul crede că este posibil ca reprezentarea porumbelului în sânul pruncului să fie înțeleasă ca expresie a lui *Filioque*. În acelaşi mod este tâlcuit de către A. N. Grabar locul în care se află porumbelul (vezi *Cahiers archeologiques*, t. XX, Notes de lectures, p. 237)[80]. „Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin", în *Cahiers archeololgiques*, t. XVIII, 1968, p. 121-136.

spirituală. Fără a intra în analiza acestor concluzii, trebuie totuşi spus că pe baza documentaţiei prezentate de către autor, putem considera că icoanele „Paternităţii" reprezintă vestigii ale religiilor antice. Concluzionând, Papadopulos afirmă că în Rusia – unde această imagine s-a bucurat de o răspândire deosebit de largă, rezistând până în timpurile de azi – şi-a păstrat prima şi cea mai veche denumire: „Paternitatea".

De obicei, compoziţiile prin care a fost denaturată învăţătura de credinţă, apar mai întâi în ilustraţii. Aici artistul poate greşi din neştiinţă, străduindu-se să ilustreze textul cât mai exact posibil, să-l facă uşor de înţeles şi cât mai accesibil. Însă el poate transmite şi conştient o înţelegere greşită a Tradiţiei ortodoxe. Întotdeauna au existat în Biserică, alături de teologia autentică şi conformă cu Revelaţia, puncte de vedere reprezentând un amestec al teologiei cu filosofia; operându-se cu noţiuni şi cu termeni teologici, s-au introdus greşeli, care pot câteodată să ajungă până la contrazicerea directă a învăţăturii Bisericii. Astfel, hotarul dintre cele ce pot fi concepute şi ceea ce este de neconceput încetează să mai fie simţit cu claritate şi dispare din conştiinţă.

Trebuie spus că descriptibilitatea Dumnezeirii este o veche ispită în creştinism, care nu a fost niciodată eliminată, iar întrebarea referitoare la limitele reprezentabilului nu a încetat niciodată să se pună la periferia conştiinţei eclesiale. În unele perioade, anumite condiţii au contribuit la alimentarea acestei ispite sau, mai bine zis, au stimulat-o prin erezii şi prin resturi ale altor credinţe sau noţiuni despre Dumnezeire. Aici se cuvine, credem noi, să fie căutate izvoarele unor asemenea imagini precum „Paternitatea".

Literatura apocrifă timpurie conţine adesea noţiuni antropomorfice despre Dumnezeire. Din prima perioadă a creştinismului au ajuns până la noi (foarte rar, este adevărat) reprezentări antropomorfice ale Dumnezeirii. Cea mai timpurie imagine a Sfintei Treimi în chipul a trei bărbaţi se află pe un sarcofag (din Latran) ce datează de la sfârşitul secolului IV, adică tocmai din perioada

în care păgânii au intrat în Biserică în masă[81]. Câteodată apare şi o concepţie falsă despre vederea lui Dumnezeu: ispita de a-L vedea pe Dumnezeu în afara Întrupării. Pentru că Întruparea L-a făcut pe Dumnezeu văzut şi le-a dat oamenilor posibilitatea de a-L vedea ca Dumnezeu, uneori această contemplare a fost confundată cu viziunile prorocilor[82].

Imaginea „Paternitatea" a apărut într-un timp în care în Bizanţ aveau loc dispute aprinse despre reprezentarea iconografică a vederii lui Dumnezeu. În Ortodoxie, vederea lui Dumnezeu nu are vreo legătură cu viziunile antropomorfice şi, în general, a existat întotdeauna o atitudine foarte rezervată faţă de orice tip de vedenii. Însă în cercurile eretice ale bogomililor, vedeniile antropomorfice ale Sfintei Treimi erau considerate autentice. Iată ce istoriseşte monahul Eftimie Zigaben în *Panoplia dogmatică*: bogomilii „spun că de multe ori, nu numai în somn, ci şi treji fiind, Îl văd pe Tatăl în chip de bătrân cu barbă lungă, pe Fiul ca pe un bărbat cu barbă şi pe Duhul Sfânt – în chipul unui tânăr fără barbă"[83]. Punctele de vedere susţinute de către bogomili, în special închipuirile antromorfice despre Sfânta Treime, erau larg răspândite în Biserica şi societatea bizantină. Deşi nu poate

---

[81] Folosea oare Biserica în lupta contra arianismului aceste imagini de pe sarcofage, care erau totuşi destinate îngropării, şi nicidecum expunerii publice?

[82] A. N. Grabar aduce un astfel de exemplu printr-o miniatură din secolul IX (adică imediat după iconoclasm) aflată în Biblioteca Naţională din Paris (*gr.* 923), care îl înfăţişează pe un oarecare văzător de Dumnezeu, contemplând pe Dumnezeu Tatăl, Care Îl trimite în lume pe Mântuitorul (aceasta este aşezată lângă un citat din Sfântul Vasile cel Mare, despre vederea lui Dumnezeu din lucrarea sa *Despre credinţă*, cap. 1 şi începutul 2, P.G. 31, 456) (A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, tabl. 163).

[83] Eftimie Zigaben, *Panoplia dogmatica*, XXVII, paragraf 23. P.G. 130, 1320. Conducătorii pavlicienilor, predecesorii ereziei bogomililor, îşi asumau rolul persoanelor Sfintei Treimi, numindu-se între ei Tată, Fiu şi Mângâitor, aşa cum spune şi Sfântul Fotie în istorisirea despre noua mişcare a maniheilor. Găsim acelaşi lucru în a 11-a formulă a lepădării de erezie, pentru primirea pavlicienilor în Biserică, vezi *Travaux et memoires*, 4-e extrait, Paris, 1970, Centre de recherches d'Histoire et civilisation byzantines, p. 133-134. În plus, bogomilismul era alimentat într-o mare măsură de literatura apocrifă creştină timpurie.

fi susținută o influență directă a învățăturilor bogomile asupra temei iconografice „Paternitatea", totuşi nu putem să nu fim de acord cu părerea lui L. Onaşa, că apariția în acest timp a imaginilor antropomorfice bizantine ale Sfintei Treimi nu poate fi întâmplătoare[84].

Ideile bogomile au pătruns în Rusia prin intermediul bogomililor din Bulgaria şi prin literatura acestora încă în secolul XI. Se pare că aici s-au oglindit mai târziu în ereziile strigolnicilor şi iudaizanților. În orice caz, putem „presupune, cu un grad mare de probabilitate, că la temelia concepțiilor susținute de către strigolnicii ruşi stătea concepția dualistă despre lume, prezentă şi în ideologia bogomililor bulgari"[85]. Desigur, nu se poate susține cu certitudine o dependență de bogomilism a imaginii „Paternitatea", nici în Rusia, nici în Bizanț. Însă în Apus, unde bogomilismul şi-a aflat o continuare în ereziile albigenzilor şi catarilor, reprezentările antropomorfice ale Dumnezeirii au fost reflectate limpede în artă[86]. Trebuie notat şi faptul că, în Rusia,

[84] K. Onasch, „Ketzergeschichtliche Zusammenhange bei der Entstehung des anthropomorphen Dreieinigkeits-Bildes der byzantimsch-slavischen Orthodoxie" // *Byzantinoslavica* XXXI, 2, Praga, 1970 (A), p. 321. Gerstinger constată aici prezența unei influențe occidentale. În Apus, reprezentarea iconografică a primului Ipostas şi a Celui de-al doilea nu a întâlnit nicio opoziție. Cu mult timp înaintea apariției icoanei „Paternitatea", o imagine analoagă exista deja în Apus. Este vorba despre o miniatură a unui călugăr anglosaxon din secolul X. Din punct de vedere stilistic, între această imagine şi cele bizantine există o mare diferență, însă din punct de vedere iconografic se observă o apropiere la fel de mare (vezi *op. cit.*, p. 81).

[85] T. A. Sidorova, „Fresca din Volotovo «Înțelepciunea şi-a zidit o casă» şi legătura acesteia cu erezia strigolnicilor din Novgorod din secolul XIV»", în *Trudâ Otdela drevnerusskoi literaturâ XXVI*, Leningrad, 1971, p. 228.

[86] N. Braunfels aduce ca exemplu imaginea antropomorfică apuseană a Sfintei Treimi de la sfârşitul secolului X, în care Sfânta Treime apare în chipul a trei bărbați, ce stau unul lângă altul, aceasta corespunzând în mod deplin vederilor bogomililor: Tatăl – un bătrân, Fiul – un om adult cu barbă, şi Duhul Sfânt – un tânăr (vezi *op. cit.*, p. IX). K. Onash, la rândul său, crede că apariția „tricefalului monstruos", care s-a răspândit în Apus în secolul XI, este legată de învățăturile susținute de bogomili despre antropomorfismul lui Dumnezeu (vezi *op. cit.*, p. 233). O astfel de imagine a fost interzisă în Rusia prin hotărârea Sfântului Sinod. „Preoții

primele imagini reprezentând „Paternitatea" au apărut ca şi ereziile, la periferie, în locurile de contact strâns cu Occidentul, anume în regiunea Novgorod (icoană din galeria Tretiakov amintită mai sus, chipul din spatele Sfintei Mese în Mănăstirea Zvernâi, datând din anul 1467 şi imaginea din cupola mănăstirii Tihvinski, de la începutul secolului XVI), iar mai târziu la Moscova.

Aşa cum am mai spus[87], ereziile strigolnicilor şi iudaizanţilor nu au fost reflectate direct în artă; aceasta nici nu era posibil, pentru că ereticii erau iconoclaşti. Însă imaginaţia lor religioasă, nesănătoasă şi exaltată, nu putea să nu contamineze conştiinţa şi arta ortodocşilor. Apare o înrudire internă între mistica nebuloasă şi de nepătruns a ereticilor şi pierderea criteriului teologic originar la unii ortodocşi şovăielnici, precum şi la unii credincioşi ortodocşi zeloşi. Pe acest teren apar imagini care au stârnit „mari discuţii" încă din secolul XV şi pe care unii „nu le primesc pentru a li se închina, în vreme ce alţii se minunează cât de înţelept sunt alcătuite". Aceste „modele foarte înţelept alcătuite" erau tocmai rodul unei imaginaţii exaltate, al unei abateri de la realismul evanghelic, atât în gândire cât şi în artă. Ele au încălcat hotarul dintre ceea ce poate fi reprezentat în icoană şi cele ce nu pot fi reprezentate. De altfel, să nu uităm că ereziile au înflorit printre clerici şi printre cei care reprezentau clasa superioară a societăţii (de la curtea marelui cneaz). Desigur, nu era în interesul ereticilor să vegheze la puritatea Ortodoxiei. Prin urmare, sunt răspândite imagini ale Treimii veterotestamentare, ca afirmând adevărata învăţătură ortodoxă (Buslaev are dreptate atunci când explică această acţiune ca o încercare a ortodocşilor de a respinge erezia iudaizanţilor)[88]; dar împreună cu ele sunt răspândite şi denaturările acestei învăţături prin imagini precum icoana lui Dumnezeu Tatăl, diferite variante ale icoanei

---

de parohie trebuie să aibă grijă, ca în casele oamenilor să nu existe icoane pictate greşit, aşa cum este, de exemplu, imaginea în care Sfânta Treime este înfăţişată în chipul unui om cu trei capete" (S. Bulgakov, *Cartea de căpătâi [...]*, Kiev, 1913, p. 745-746).

[87] Vezi cap. *Isihasmul şi înflorirea artei ruse*.

[88] F. I. Buslaiev, *Opere*, Petersbutg, 1910, vol. 2, p. 331.

„Paternitatea" ş.a. Însă, răspândirea acestora din urmă a fost provocată mai ales de „mutaţiile generale în concepţia asupra lumii, împărtăşite de cercuri largi din societate"[89]. Or, aceste mişcări însemnau, aşa cum am văzut, pătrunderea ideilor unei culturi noi care se forma în Rusia în concepţia despre lume a Bisericii şi în arta sa. În teologie, sub influenţa catolicismului şi protestantismului, a fost introdusă scolastica apuseană; criteriul teologic al perceperii chipului s-a pierdut. Acest fapt a dus la pierderea sensului însuşi al icoanei, la abandonul fundamentelor doctrinare ale Sinoadelor VI şi VII Ecumenice. Rezultatul a fost destrămarea unităţii ontologice dintre cuvânt şi imagine. Este caracteristic faptul că până şi iconografii scriau pe de-o parte pe rulourile zeilor păgâni şi ale filosofilor antici cugetări cu caracter apofatic, iar pe de altă parte, Îl reprezentau iconografic pe Dumnezeu Tatăl; şi una şi alta în catedralele Kremlinului, adică în chiar inima Bisericii Ortodoxe Ruse. (Astfel în catedrala „Adormirii Maicii Domnului", în una dintre cupole este înfăţişat Mântuitorul Hristos, în alta Dumnezeu Tatăl). Dacă s-au ridicat câteva glasuri în apărarea sensului ortodox autentic al icoanei, au fost glasuri ce strigau în pustie, precum cea a monahului învăţat Eftimie, care vedea în chipul „Paternitatea" „o îndrăzneală necugetată atât a celor ce zugrăveau, cât şi a celor ce le comandau". Atmosfera generală era de aşa natură încât nimic nu mai putea împiedica răspândirea acestor imagini lipsite de sens; ceea ce le plăcea credincioşilor nu mai era corespondenţa cu sensul cuvintelor, ci cu cuvintele în general, sau cu o combinaţie de cuvinte detaşate arbitrar din context. Astfel de imagini nu numai că s-au răspândit ca un incendiu de pădure, ci sunt acceptate şi introduse în calitate de normă, iar rezultatul se simte până în ziua de azi. Aceasta se datorează în parte şi faptului că scriitorii bisericeşti şi lucrările teologice, cu câteva excepţii rare, fac dovada unei credinţe oarbe în infabilitatea imaginii ca atare, indiferent de corespondenţa sau necorespondenţa acesteia cu învăţătura de credinţă ortodoxă. Iar revenirea teologiei la

[89] K. Onash, *Op. cit.*, p. 236.

Tradiția patristică este combinată adeseori într-un mod curios cu o lipsă de sensibilitate față de conținutul teologic al icoanei.

Aşa cum am mai consemnat, Marele Sinod de la Moscova nu reacționează în niciun fel la apariția schimbărilor radicale din arta eclesială, în ciuda actualității arzătoare a acestei probleme. Însă meritul şi actualitatea lui pentru zilele noastre constau în faptul că precizează care este temelia artei ortodoxe – chipul Întrupării, dar şi baza alterării ei – reprezentarea celor ce nu pot fi reprezentate. Pierzând criteriul corect a ceea *ce* este reprezentabil în artă, treptat s-a pierdut şi criteriul referitor la *cum* se reprezintă sacrul şi la decăderea limbajului pictural al icoanei ortodoxe. În acea perioadă a îndepărtării de Tradiția Bisericii Ortodoxe, atât a imaginii cât şi a înțelegerii ei, hotărârea Marelui Sinod de la Moscova de a interzice categoric reprezentarea Dumnezeirii este un ecou autentic ortodox al teologiei patristice referitoare la icoană.

16

Arta iconografică în perioada sinodală a Bisericii Ruse

Declinul spiritual, care s-a adâncit tot mai mult în secolul al XVIII-lea, a permis ca noua artă, formată sub influența culturii occidentale, să ocupe o poziție dominantă în lumea ortodoxă.

În Rusia, reacția față de presiunile mărturisirilor de credință apusene și împotriva deformării artei eclesiale, reacție care a fost atât de furtunoasă în secolul XVII (deşi neorganizată), a luat sfârşit la începutul veacului următor. Reforma lui Petru I în planul administrației statale nu a ocolit nici Biserica; prin desființarea patriarhatului şi prin crearea Sinodului, aceasta a fost inclusă în sistemul administrației de stat. În cursul perioadei sinodale, tipul nou de artă devine, sub tutela Statului, un mijloc de exprimare a pietății oficiale.

Pentru a înțelege mai bine situația, să ne amintim pe scurt etapele principale din viața Bisericii şi a artei sale în cursul perioadei precedente.

După disputa dintre iosefinieni şi adversarii proprietăților agricole ale mănăstirilor, se ridică, chiar în interiorul Bisericii, întrebarea despre rolul şi locul ei în viața lumii. Disputa despre averile mănăstireşti, despre atitudinea față de eretici ş.a. reprezintă în fond o ciocnire a două puncte de vedere diferite

asupra idealului vieții creştine: pe de o parte, continuarea mişcării spirituale şi contemplative a isihasmului, însă cu înclinație spre lepădarea totală de lume la adepții Sfântului Nil Sorsky, iar pe de altă parte, la urmaşii Sfântului Iosif de Volokolamsk cu accent pe slujirea socială a Bisericii. Victoria iosefinienilor nu numai că a dus la slăbirea şi diminuarea vieții spirituale, dar a defavorizat şi trasarea unui hotar precis între viața Bisericii şi cea a Statului. Are loc o dedublare a conştiinței eclesiale, estompându-se perceperea Bisericii în plinătatea ei. Apare prima fisură şi în arta bisericească: începe scăderea înălțimii spirituale a chipului reprezentat în icoană.

Această dedublare în conştiința Bisericii face ca în secolul XVI să învingă idealul social, cel privitor la moravuri; se naşte un nou raport între Biserică şi Stat, se simte o consonanță cu Occidentul, în sensul amestecării Bisericii cu lumea. Apare speranța construirii unui Stat creştin, aici pe pământ, un Stat care va fi format cu ajutorul autorității profane, care va fi o societate ideală creştină, alături de Biserică. În conştiința oamenilor se naşte o confuzie referitoare chiar la esența Bisericii, a rațiunii sale de a fi, privitoare la natura sa dumnezeiască şi omenească în acelaşi timp, ca Trup al lui Hristos. Pe măsură ce se estompează noțiunea de Biserică şi pe măsură ce intervin schimbări în raportul dintre Biserică şi Stat, arta eclesială deviază şi ea de la scopul ei direct şi principal: ea îşi asumă funcții străine esenței sale. Continuând să exprime învățătura şi viața Bisericii, ea va sluji treptat şi intereselor sociale şi idealurilor unui Stat creştin. Dispare perceperea ortodoxă a icoanei. Înțelegerea creației artistice se transferă din plan interior, spiritual, în plan exterior, fapt care este exprimat prin tendințe moralizatoare, narative, prin înclinația spre ornamentație. Apare acel sistem de reguli exterioare şi de supraveghere a comportamentului moral al iconografilor. Tradiția creatoare vie a artei este înlocuită prin conservatorism.

În secolul XVII în Moscova pătrunde tot mai evident atmosfera absolutismului occidental. Astfel, conflictul dintre patriarhul Nikon şi țar este, într-un anume sens, o repetare a disputei

apusene referitoare la raportul dintre Stat şi cler[1]. În conştiinţe pătrunde teoria celor două săbii, introdusă de către dominicanul Veniamin. Se trece treptat de la cultura bisericească la concepţia secularizată a culturii apusene, care îşi află corespondenţa în domeniul social şi în cel clerical. Împreună cu noua cultură, al cărei susţinător devine Statul, începe secularizarea vieţii şi a artei bisericeşti. Cu toată respingerea înflăcărată venită din partea adepţilor artei tradiţionale, în teorie se conturează o ruptură evidentă faţă de icoana ortodoxă şi faţă de înţelegerea ortodoxă a icoanei, care se resimte parţial şi în practică. Împrumuturile din Apus sunt preluate de către adepţii inovaţiilor, fără să li se conştientizeze sensul, iar aspectul confesional al artei îşi pierde importanţa dominantă, cedând locul criteriului estetic.

Confuzia crescândă între Împărăţia lui Dumnezeu şi împărăţia Cezarului este depăşită brutal în timpul ţarului Petru I prin distrugerea structurii canonice a Bisericii, fapt care îşi va lăsa amprenta, timp de două secole, asupra vieţii Bisericii şi asupra poziţiei Bisericii în Stat. Pentru ţarul Petru I, reforma de Stat însemna şi o reformă a Bisericii. Concepţia politico-juridică, împrumutată din protestantism, presupunea în mod direct primatul Statului asupra Bisericii. Ţarul Petru vedea în Biserică o altă putere care exista alături de puterea sa şi care trebuia inclusă în structura Statului. Prin desfiinţarea patriarhatului, „Biserica a fost, în sens literal şi tehnic, decapitată"[2]. Este introdusă conducerea colegială, purtând numele latin de „Colegium" spiritual, pe care, după cuvintele mitropolitului Filaret al Moscovei, lucrarea lui Dumnezeu şi duhul eclesial trebuiau să „îl transforme într-un Sfânt Sinod"[3]. În fruntea acestui Sinod se afla oberprocurorul Bisericii, adică „ochiul ţarului". Iar cea mai înaltă autoritate în deciziile Bisericii aparţinea ţarului[4]. Toate

[1] A. Schmemann, *Calea istorică a Ortodoxiei*, New York, 1954, p. 378 (în ruseşte).

[2] A. V. Kartaşev, *Eseuri despre istoria Bisericii Ruse*, Paris, 1959, p. 312 (în ruseşte).

[3] *Ibidem*, p. 377.

[4] Până în 1917 toate deciziile Sinodului şi Consistoriului purtau pecetea: „Din porunca Măriei Sale, Împăratul".

problemele, inclusiv cele bisericeşti, erau considerate probleme de Stat[5]. El „ia asupra sa grija pentru prosperitatea religioasă şi spirituală a poporului. Şi dacă încredințează apoi această grijă clerului, o face ca o delegare din partea Statului"[6], în măsura în care o cer nevoile şi binele Statului. Pentru țar, ca şi pentru credincioşii de rit vechi, Biserica făcea corp comun cu viața politică; însă dacă idealul lui Avvacum era statul sacralizat, pentru Petru acest ideal era Biserica secularizată. Cei de rit vechi doreau să vadă o împărăție sfântă, care să slujească lui Hristos, iar Petru, o Biserică slujitoare a Statului.

Slăbită de decăderea spirituală şi de dezbinare, expusă loviturilor date de mărturisirile de credință apusene, Biserica Rusă cade sub robia Statului. În perioada domniei țarului Petru, lupta dusă împotriva iconografiei de proastă calitate continuă, însă caracterul ei se schimbă. În secolul XVII s-au ciocnit în această luptă două mişcări: iconografia canonică, credincioasă Tradiției ortodoxe, şi o tendință nouă, purtând premisele noii culturi. În această epocă, responsabilitatea pentru calitatea iconografiei încă mai revenea Bisericii. Dacă țarul Alexandru Mihailovici, iar înaintea lui, Ivan cel Groaznic s-au amestecat în problemele artei bisericeşti, implicarea lor ținea de problemele interne ale Bisericii şi avea în vedere întâi de toate interesele Bisericii. Însă prin includerea Bisericii în sistemul administrativ de stat, cum s-a întâmplat în timpul țarului Petru, arta bisericească devine o artă bisericească şi de Stat în acelaşi timp, iar responsabilitatea în acest sens este preluată de Stat, măsurile legate de arta bisericească fiind luate în plan statal. De aceea, deşi în calitate

---

[5] Orice lucrare sau creație artistică putea fi doar sub controlul Statului şi putea fi acceptată numai cu respectarea acestei condiții. Statul polițienesc înființat de către țarul Petru după modelul absolutismului apusean a fost o „încercare de a organiza şi supune întreaga viață a poporului, a fiecărui locuitor în parte, pentru folosul său personal şi pentru folosul tuturor, sau pentru *binele comun*. Efortul polițienesc este un efort organizatoric şi de dominare. Se promite nici mai mult nici mai puțin decât bunăstarea şi prosperitatea comună, sau pur şi simplu *fericiriea* generală" (G. Florensky, *Căile teologiei ruse*, Paris, 1937, p. 83 (în ruseşte).

[6] G. Florensky, *Căile teologiei ruse*, p. 83-84.

de supraveghetor este numit totuşi un episcop, calitatea artei, atât a celei tradiţionale, cât şi a celei noi, este reglementată de legiuitor. Potrivit decretului emis de către ţarul Petru I în anul 1707, „cârmuirea duhovnicească" era încredinţată mitropolitului Ştefan Iavorsky; iar supravegherea efectivă a iconografilor şi a comportamentului lor moral era încredinţată „în toată împărăţia Rusiei", printr-un decret din acelaşi an, arhitectului Ivan Zarudnev, care semna „Ivan supra-intendentul". „Pentru aceasta să i se dea un palat special şi, de asemenea, şi câţiva ipodiaconi bătrâni şi tineri de la palatul Armurilor şi paznici şi soldaţi din garnizoana Moscovei şi toate de câte va avea nevoie [...]"[7]. Potrivit decretului din anul 1710, obligaţiile lui Zarudnev au fost expuse în 20 de puncte, în care ţarul Petru se conducea după nişte principii practice, folosite în conducerea Statului. Lui Zarudnev i s-a impus ca, „pentru o mai mare frumuseţe şi cinstire a sfintelor icoane", să fie luaţi în evidenţă „toţi pictorii moscoviţi, precum şi cei din alte oraşe şi, de asemenea, pictorii străini care se aflau în întreg Imperiul rus al Majestăţii Sale"[8] şi să fie împărţiţi în trei categorii, cu impozitul corespunzător fiecărei categorii. El trebuia să le elibereze un certificat în acest sens. Arhiereilor, preoţilor şi mănăstirilor li s-a impus ca fără aceste certificate să nu primească de la meşteri nicio icoană. „Iar iconograful trebuia să marcheze pe sfintele icoane anul, luna, data, categoria din care făcea parte şi numele său"[9]. Raporturile dinte meşteri şi ucenici, dintre cei care făceau comandă şi iconari erau precizate în detaliu.

În acest mod, arta bisericească era limitată prin decizii administrative rigide. În anul următor, 1711, prin hotărârea Senatului, administraţia lui Zarudnev este transferată Ministerului afacerilor bisericeşti; „soldaţii au fost reîncadraţi în Ministerul de război, iar ipodiaconii şi paznicii s-au împrăştiat [...] Iar fără

[7] „Materiale pentru o istorie a iconografiei Ruse, prezentate în comunicatul lui P. P. Pekarsky" în *Izvestia Imperatorscovo Arheograficescovo Obştestva*, Sankt-Petersburg , 1865, vol. 5, ed. 5, p. 4.

[8] *Ibidem*, p. 22.

[9] *Ibidem*, p. 24.

sediu, fără lucrători şi soldaţi, fără cele necesare administraţiei ministeriale, era imposibil să conduci lucrările amintite mai sus [adică pictura icoanelor]"[10].

Activitatea Sinodului înfiinţat de către ţarul Petru s-a distins chiar de la început prin două decrete: cel din 6 aprilie şi cel din 21 mai 1722. Primul se referă la antimise şi interzice, pe baza celor hotărâte la Marele Sinod de la Moscova, reprezentarea Domnului Savaot „sub chipul unui bătrân"; de asemenea interzicea şi reprezentarea evangheliştilor sub chipul animalelor deasupra cărora sunt scrise numele celor patru Apostoli. Chipul Domnului Savaot se cere să fie înlocuit cu „înscrierea caracterelor ebraice ale numelui lui Dumnezeu"[11].

A doua hotărâre[12] cuprinde interdicţia „de a avea în Biserici icoane sculptate în lemn, cioplite sau dăltuite", „inventate de monahi neiscusiţi sau rău intenţionaţi, pentru că noi nu avem – se spune în hotărâre – meşteri aleşi de Dumnezeu care să facă acestea, iar cei care îndrăznesc să le cioplească sunt neinstruiţi". „În Rusia acest obicei a intrat prin oameni de altă credinţă, mai ales de la Roma şi de la vecinii noştri polonezi, care i-au imitat". Aceste cuvinte pot fi înţelese ca ecouri ale oscilaţiilor între protestantism şi romano-catolicism, ce caracterizau în acele vremuri politica bisericească a anturajului ţarului Petru. Astfel, „latinizantul" Ştefan Iavorsky a fost un adept al sculpturii în stil romano-catolic. Decizia a apărut însă atunci când locul lui Ştefan Iavorsky a fost ocupat de Teofan Procopovici, adept al protestantismului[13].

---

[10] *Ibidem*, p. 5-6.

[11] *Colecţie completă de decizii ale Departamentului pentru mărturisirea de credinţă ortodoxă*, vol. 2; Decizia 516, c. 163-164.

[12] *Ibidem*, p. 293-295.

[13] Mai târziu, la 30 noiembrie 1832, a fost publicată o nouă decizie a Sinodului, prin care erau interzise statuile. Ca rezultat al acestor numeroase decizii, unele statui au fost distruse, altele au fost ascunse de cinstitorii lor şi mai târziu uitate. Însă statuile numite „Hristos în temniţă", păstrate în număr mare în nordul Rusiei, provin tocmai din secolul XVII. Acest subiect a apărut în Apus la sfârşitul secolului XVI, fiind foarte cunoscut, mai ales în reprezentările patimilor Domnului de Dürer (aşa numitele „Kleine

În afară de sculptură, cad sub interdicție o serie întreagă de icoane „potrivnice naturii, istoriei şi adevărului însuşi", după cum se spune în decret. Enumerarea lor este destul de confuză: în rând cu interzicerea abaterilor[14] amintite mai sus, sunt interzise şi subiecte ortodoxe tradiționale cum este „în icoana Naşterii Fiului lui Dumnezeu, Maica Domnului culcată şi o moaşă lângă Ea [...], sau icoana lui Flor şi Lavru reprezentați cu cai şi grăjdari [...]".

Legat de artă în general, Sinodul susține că „urâțenia vine din neîndemânarea artistică": nu sunt respectate proporțiile; personajele sunt pictate „cu capuri omeneşti mai mari decât în realitate şi multe asemenea acestora".

Atât în primul, cât şi în al doilea decret este citat Marele Sinod de la Moscova, dar nu există nicio aluzie la vreun argument teologic, aşa cum era în hotărârile Marelui Sinod de la Moscova. Abordarea artei bisericeşti este întemeiată pe considerații ce țin de buna cuviință şi pe ceea ce „indică regulamentul şi mintea sănătoasă", pentru a evita „batjocorirea prototipurilor, adică a sfintelor persoane reprezentate" şi „reproşurile ce ar putea fi făcute sfintei Biserici de către cei de altă credință". În lipsa argumentelor teologice, acestea erau argumentele după care se călăuzea Sinodul. Cu alte cuvinte, aici sunt expuse aceleaşi principii pe care se bazau şi apologeții inovațiilor din secolul XVII.

În timpul domniei țarului Petru urmează o perioadă de coexistență a iconografiei tradiționale cu noua orientare. Statul

---

Passion"). După cum se vede, a fost adus în Nord, prin Arhanghelsk, de comercianți ruşi sau străini. Versiunea aceasta este dată în *Istoria artei ruse* (Moscova, 1960, vol. V, p. 432, exemplul 2), dar nu explică răspândirea acestei imagini până în nordul Rusiei.

[14] Cum este icoana mucenicului Hristofor cu cap de câine, Născătoarea de Dumnezeu cu trei mâini, fără îndoială trei mâini naturale în loc de un pandantiv, icoana Rugului aprins, „chipul Înțelepciunii lui Dumnezeu în persoana unei fecioare, imaginea celor şase zile ale creației, în care Dumnezeu Tatăl este pictat şezând pe nişte perne [...], chipul Domnului Savaot reprezentat ca un bărbat în vârstă şi Fiul Unul Născut în pântecele Lui, iar între Ei Duhul Sfânt sub chipul unui porumbel" [adică icoana „Paternitatea"], Buna Vestire cu Dumnezeu Tatăl suflând din gura Sa, un Heruvim răstignit etc.

este indiferent față de orientarea pe care şi-a ales-o arta, iar ceea ce îl interesează este să țină arta sub control, pentru că scopul fundamental era folosul Statului, adică formarea religios-morală a cetățenilor. Potrivit lui Petru I, acesta era scopul ce trebuia realizat în cadrul general al reformelor sale.

Este introdusă tot mai mult ideea că arta tradițională reprezintă o etapă depăşită, că această artă aparține vechii Rusii şi că trebuie abandonată; chiar în timpul țarului Petru „predaniile vechi erau uitate într-aşa măsură încât, atunci când în locul lui Zarudnev a fost numit Antropov ca supraveghetor al iconografilor, s-a constatat că el nu mai cunoştea iconografia veche şi nu de puține ori, aşa cum reiese din rapoartele oficiale prezentate Sinodului [...], a protestat împotriva reprezentărilor iconografice vechi, considerându-le incorecte şi nu permitea răspândirea lor în popor"[15].

Acest curent raționalist pătrunde tot mai puternic în conştiința oamenilor, denaturând sensul imaginii folosite în cadrul cultului. Pentru un timp îndelungat, acest curent va şterge hotarul dintre arta ortodoxă şi cea a altor confesiuni.

Manualele iconografice din secolul XVIII, cum este *Erminia* grecească şi cele ruseşti, prezintă un amestec al iconografiei ortodoxe cu cea apuseană. Deşi majoritatea iconografilor continuă să respecte canoanele iconografiei tradiționale (în special în nordul Rusiei, de-a lungul secolului XVIII), noua orientare artistică va căpăta treptat o importanță dominantă. Teoriile inovatoare din secolul XVII şi noua înțelegere artistică, fundamentată pe premisele culturii secularizate, pătrund tot mai adânc în conştiințe şi nu mai află nicio împotrivire activă în calea răspândirii lor; din secolul XVIII, calea noii orientări din artă fiind legată indisolubil de practica religioasă oficială.

Sub amenințarea iconoclasmului protestant, ortodocşii recurg la idei preluate din literatura anti-protestantă latină. „Şi pentru întărirea în credință şi pentru a fi păziți de învățăturile lutheranilor şi ale calvinilor şi ale altor iconoclaşti – scrie Posoşkov în anul 1724 – trebuie tipărite atâtea exemplare câte va fi nevoie

[15] N. Pokrovsky, *Studii asupra monumentelor iconografice şi asupra artei creştine*, Sankt-Petersburg, 1900, p. 371.

din cartea *Piatra credinței*, a lui Ștefan Iavorsky"[16]. Chiar dacă, teoretic, Posoșkov nu a fost adeptul latinismului în planul învățăturii de credință, totuși manualul *Alfabet* pe care, mergând pe urmele lui Ușakov, îl propune pentru instruirea iconografilor, este în întregime naturalist și se inspiră din modele apusene[17].

Un alt document din secolul XVIII este la fel de caracteristic. Este vorba despre *Pidalion*-ul alcătuit de către Sfântul Nicodim Aghioritul (†1809), care reprezintă un exemplu grăitor al evoluției ce avea loc atunci în artă. Modul în care înțelege Sfântul Nicodim arta bisericească este pătruns de un raționalism pur occidental. Pentru el nu există deosebire între imaginea ortodoxă și cea romano-catolică: după părerea lui, „latinii procedează greșit" doar pentru că „nu scriu numele sfinților în partea de sus a icoanei". Este singura deosebire pe care o vede între arta lor și cea ortodoxă. Cele șase argumente enumerate de el în favoarea cinstirii sfintelor icoane sunt lipsite de orice semnificație teologică, iar dintre ele lipsește chiar esențialul – mărturia Întrupării. Deși Sfântul Nicodim face trimitere la Sinodul VII Ecumenic, el reduce poziția fundamentală a acestui Sinod – conformitatea dintre cuvânt și imagine – la simpla ilustrarea a momentului istoric. La fel ca altădată pentru Vladimirov, semnificație decisivă are pentru el faptul în sine, lipsit de sensul evanghelic. De aceea, scrie el, reprezentarea Sfântului Apostol Pavel în icoanele Înălțării Domnului ori ale Cincizecimii, sau a lui Hristos Prunc la Înjumătățirea praznicului și alte detalii iconografice tradiționale „sunt potrivnice Evangheliei". Iar icoana ortodoxă a Coborârii

---

[16] I. T. Posoșkov, *Carte despre sărăcie și bogăție*, Moscova, 1951, p. 27.

[17] Trebuie să se înceapă cu imaginea unui om „de vârstă matură, care stă în picioare [...] gol fiind", cu măsuri exacte de la călcâi până în vârful capului și cu alte indicații ale proporțiilor exacte în măsuri. „Iar pe celelalte pagini trebuie început astfel: pe prima pagină să fie pictat un prunc nou-născut, pe a doua, unul de un an, pe a treia, unul de doi ani. Și așa să fie pictați până la douăzeci de ani, iar de la douăzeci la treizeci de ani, să se adauge câte doi ani, iar de la treizeici până la nouăzeci de ani, să se adauge câte cinci ani, iar în caietul acesta să fie desenate trupuri goale. Apoi în alt caiet să fie pictați îmbrăcați, în picioare și șezând, în diferite atitudini" (*Ibidem*, p.145-146).

la iad (*Anastasis*), el consideră că ar fi corect să o înlocuim cu reprezentarea romano-catolică a lui Hristos ieşind din mormânt, pe baza faptului că sufletul lui Hristos s-a pogorât la iad, iar trupul Lui a rămas în mormânt. Toate aceste caracteristici ale iconografiei ortodoxe sunt considerate de către Sfântul Nicodim „absurdităţi [...] inventate de iconografi din cauza inculturii şi a prostului obicei [...]. Acestea trebuie dezrădăcinate, stăruindu-se ca iconografii să devină pictori îndemânatici şi iscusiţi"[18]. În contextul gândirii Sfântului Nicodim şi a timpului în care a trăit, aceasta însemna o trecere de la limbajul tradiţional al artei ortodoxe la limbajul folosit în arta romano-catolică.

Latinizarea lumii ortodoxe, care a avut loc în secolul XVII, continuă şi în secolul XVIII: atât în Orientul Apropiat cât şi în Rusia, romano-catolocismul şi protestantismul se întrec în exercitarea influenţei. Această influenţă era realizată prin ambasadele ţărilor apusene şi prin ordinul iezuiţilor, care stăruiau pe toate căile să-şi consolideze rolul asupra cercurilor conducătoare ale societăţii ruse[19]. Aceasta însemna, pe de o parte, introducerea ideilor de avangardă ale culturii desacralizate, iar pe de altă parte, în planul strict confesional, introducerea ideilor preluate din mărturisirile de credinţă ale altor confesiuni.

Dintre toate ţările ortodoxe, doar în România a fost paralizată influenţa latină, datorită patriarhului Dositei al Ierusalimului, prin crearea unui centru de cultură autentic ortodoxă, cu înfiinţarea unor tipografii. România a devenit astfel un centru ortodox; în cursul secolului XVIII ea singură a rămas neclintită şi prin ea a avut loc, la sfârşitul acestui secol, renaşterea vieţii spirituale din Rusia.

Potrivit lui E. Glubinsky, măsurile de secularizare luate de către ţarul Petru I în Rusia au însemnat „un transfer din

---

[18] *Pidalion*, Atena, 1957, p. 321 (în greacă).

[19] A. V. Kartaşev, *op. cit.*, vol. II, p. 409. La Constantinopol, ambasadele ţărilor apusene, folosindu-se de mijloace politice şi financiare, s-au amestecat în alegerile patriarhilor într-un mod decisiv şi nu puţine au fost cazurile de destituire a acestora. Astfel, în secolul XVIII, în decursul a 73 de ani, patriarhii de Constantinopol au fost schimbaţi de 48 de ori.

Apus la noi a unor noțiuni eretice în viața cotidiană şi în cea a Statului"[20]. Însă „noțiunile eretice" depăşeau acest cadru: ele au însemnat nu doar o influență directă a ideilor din Apus – protestante şi romano-catolice – asupra raportului dintre Biserică şi Stat, ci au avut influență şi în planul general al culturii, al educației religioase şi al artei bisericeşti. Această influență a romano-catolicismului şi a protestantismului, prin asimilarea culturii occidentale, era favorizată de faptul că, apărută într-un creştinism denaturat şi trunchiat, cultura apuseană a reînviat (în epoca Renaşterii) un fel de concepție păgână asupra lumii, continuând totuşi să se prezinte ca o cultură „creştină". Ruptă de Biserică, ea poartă totuşi un fel de mască a adevărului şi, prin aceasta, cucereşte mai uşor conştiințele confuze care au pierdut criteriul autenticității.

În lumina acestei culturi secularizate, în procesul naşterii şi al formării culturii ruseşti profane, ceea ce era în afara ei a încetat să mai fie considerat cultură; de aici „s-a stabilit şi acceptat, fără dovezi, de către un mare număr de oameni, că Biserica exclude cultura, că ceea ce este eclesiastic trebuie să fie în afara culturii"[21]. Societatea cultivată, adică nobilimea supusă reformei de către Petru I, pentru a fi sprijin imperiului, se rupe de Biserică şi de popor, de trecutul şi de istoria ei. Secolul „luminilor", fastuos, visător şi tulbure, nu tolera decât o credință „raționalizată", care era exprimată printr-o cultură aşa-zis „creştină". În lumina acestei culturi, Biserica a căpătat imaginea unui corp străin şi chiar ostil culturii, un fel de focar al superstițiilor şi întunericului, pe care o combăteau atât Statul, cât şi societatea cultivată. Iar „în timpul succesorilor lui Petru, «grija» Statului pentru Biserică s-a transformat într-o prigoană deschisă şi crudă, sub pretextul securității Statului şi al luptei împotriva superstițiilor"[22]; această prigoană s-a aflat sub semnul influenței nemijlocite a protestantismului. „Până în timpul domniei împărătesei Elisabeta Petrovna, protestantismul a fost în Rusia sub ocrotirea specială

[20] E. Glubinsky, citat de către G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 82.
[21] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 451.
[22] *Ibidem*, p. 88.

a puterii de Stat şi chiar a legilor lui"[23]. „Era o teroare metodică exercitată de Stat [...]. Aceasta lua chipul unei catastrofe cauzate de o invazie străină"[24].

Perioada de domnie a Elisabetei Petrovna a fost una de răgaz în viața Bisericii Ruse. Iar în ceea ce priveşte titlul de „cea mai ortodoxă" pe care îl avea Ecaterina a II-a, ea era convinsă că Ortodoxia nu se deosebeşte cu nimic de lutheranism, cu excepția slujirii liturgice, care este necesară doar din cauza sălbăticiei de care dădea dovadă poporul. Şi tocmai în timpul Ecaterinei a II-a, oberprocurorul Melissino, „cel mai important îmblânzitor al obscurantismului religios"[25], a introdus proiectul reformei vieții bisericeşti, care, din fericire, a fost blocat de Sinod şi nu a avut urmări. Conținutul proiectului este foarte caracteristic epocii „luminilor"; din cele 13 puncte vom aminti doar câteva mai reprezentative. De pildă, punctul 5 spune: „Să fie curățită Biserica de superstiții şi de falsele minuni legate de moaşte şi de icoane. Iar pentru cercetarea acestei probleme să fie convocată o comisie specială, formată din diferite persoane care nu sunt orbite de prejudecăți". Punctul 7: să fie scurtate „rânduielile bisericeşti prea lungi [...] pentru evitarea glosolaliei păgâne din timpul rugăciunii [...]", „să fie anulate mulțimea stihirilor, canoanelor, troparelor compuse în perioada recentă"; „să fie anulate multe zile de sărbătoare care sunt de prisos; în locul vecerniilor şi al slujbelor de toată noaptea să fie stabilite rugăciuni scurte, cu predici utile poporului". Punctul 11: „Nu este oare

[23] *Ibidem*, p. 95.

[24] A. V. Kartasev, *op. cit.*, p. 398. De Buna Vestire, în anul 1742, arhiepiscopul Dimitri (Secenov) vorbea în predică, în prezența împărătesei Elisabeta, despre domnia Anei Iovanovna: „Mai cu seamă marea prigoană asupra apărătorilor evlaviei, asupra slujitorilor Sfintelor Taine! Clerul – arhiereii, preoții, monahii – erau chinuiți, torturați, caterisiți. Deportări necontenite, pe apă şi pe uscat. Încotro? Pentru ce? Monahii, preoții, oamenii evlavioşi erau exilați în oraşele îndepărtate ale Siberiei, în Ohotsk, în Kamceatka, în Orenburg. Şi atât de tare i-au înfricoşat încât păstorii, propovăduitorii Cuvântului lui Dumnezeu, tăceau şi nu mai îndrăzneau să mai scoată nicio vorbă. Este adevărat că duhul este osârduitor, dar trupul este neputincios. Harul martiriului nu este dat oricui". (*Ibidem*, p. 243).

[25] *Ibidem*, p. 485.

mai rațional ca obiceiul pomenirii celor adormiți să fie anulat?". Punctul 13: „Să fie interzisă împărtăşirea copiilor până la vârsta de zece ani"[26]. Prin acest tip de soluții protestante şi romano-catolice se încerca, prin măsuri administrative, să se realizeze o reformă a vieții Bisericii Ruse.

Societatea cultivată, care se lupta cu prejudecățile şi superstițiile, separându-se de Biserică, căuta o hrană pentru sentimentul său religios şi a găsit-o mai ales în lojele masonice. „La sfârşitul anilor '70 franc-masoneria cuprindea aproape în totalitate mediile cultivate"[27]. În această perioadă se studiază mult, fără a se face vreo selecție, şi adevărații Sfinți Părinți şi misticii spanioli, dar mai ales Iacob Böhme. În bisericile construite în această epocă, semnele masonice sunt prezente chiar şi pe iconostas. La sfârşitul secolului, o religiozitate sentimentală invadează Biserica şi sufocă învățătura ei.

Presiunea exercitată asupra Bisericii de romano-catolicism şi de protestantism a avut urmări deosebit de nefaste asupra formării spirituale a poporului şi asupra artei bisericeşti.

În şcolile teologice ruse formate după modelul apusean, este introdusă puternic şi pentru o perioadă îndelungată scolastica apuseană. Urmează o perioadă de ruptură adâncă între teologia predată în şcoli şi Tradiția Sfinților Părinți. „Evenimentele s-au desfăşurat în aşa fel încât destinul istoric al teologiei ruse în secolul XVIII era hotărât în disputele dintre epigonii scolasticii occidentale, cei ai contra-reformei romane şi cei ai protestantismului"[28]. Transferarea şcolii cu predare în limba

[26] *Ibidem*, p. 485-487.

[27] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 115. „Pe lângă aceasta, a doua parte a secolului XVII a fost perioada dezvoltării sau a apariției tuturor sectelor importante din Rusia: erezia hlâştilor [de la *hlîst* – nuia, vargă, cravaşă], a eunucilor, a pnevmatomahilor, a molocanilor [...]» (*Ibidem*, p. 121), care, deşi la început au fost persecutați, în timpul țarului Alexandru pătrund în straturile cele mai înalte ale societății, folosindu-se de poziția lor socială.

[28] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 97. Pentru fiii oamenilor de vază din Moscova, iezuiții au deschis o şcoală în capitală. Influența iezuiților a fost cea mai puternică la începutul secolului XIX. „Într-o perioadă scurtă,

latină şi în duhul latin pe pământ rusesc însemna o ruptură în conştiinţa bisericească, „ruptură dintre ştiinţa teologică şi experienţa eclesială [...]. Iar acest fapt ieşea şi mai mult în evidenţă, prin aceea că rugăciunile se citeau încă în slavonă, în timp ce teologia se făcea în latină. În clasă, aceeaşi Scriptură era auzită în limba latină internaţională, iar în biserică, în limba maternă"[29]. Mitropolitul Filaret al Moscovei scria (înaintea reformei şcolilor teologice): preoţii „cunoşteau mai bine scrierile păgâne decât pe cele ale Bisericii; vorbeau şi scriau mai bine în latină decât în limba rusă, erau mai capabili să strălucească în cercurile savanţilor prin rostirea unor expresii alese într-o limbă moartă, decât să lumineze poporul prin cunoaşterea vie a adevărului"[30]. Iar Paisie Velicikovsky, amintindu-şi de şcoala teologică de la Kiev pe care a părăsit-o, scria: „Auzind acolo adeseori vorbindu-se despre zei şi zeiţe eline, născociri poetice, am ajuns să urăsc din suflet astfel de învăţături"[31]. Teologia scolastică predată în aceste şcoli stârnea dezgust şi o mare plictiseală. Această plictiseală era periculoasă pentru credinţă şi a servit drept teren pentru ateism. Cei care treceau prin aceste şcoli teologice îşi pierdeau nu de puţine ori credinţa; ei învăţau formule al căror duh le era străin, care nu corespundeau nici experienţei lor duhovniceşti şi nici evlaviei bisericeşti. Ochii lor erau orientaţi spre cultura modernă, şi nu către Biserică.

Fireşte, icoanei ortodoxe nu-i mai rămânea loc în acest sistem de formare duhovnicească, unde întreaga gândire şi creaţie nu erau călăuzite de către credinţa şi viaţa ortodoxă, ci de scolastica latină şi protestantă. La fel ca şi pentru un om „educat" din acestă epocă, ba chiar şi pentru clerul format în astfel de şcoli, care avea o conştiinţă eclesială mutilată de scolastică, imaginea „creştină" în forma sa catolică a devenit mai apropiată şi mai

iezuiţii au reuşit să obţină crearea unui district şcolar special pentru şcolile lor în Imperiu, ca centru administrativ, Academia din Poloţk (1811-1820). Sudul Odessei devine un focar al prozelitismului" (*Ibidem*, p. 135).

[29] *Ibidem*, p. 101.

[30] *Ibidem*, p. 174.

[31] *Ibidem*, p. 126.

uşor de înțeles decât icoana ortodoxă. Şi nu doar că icoana le-a devenit străină, dar şi conținutul ortodox al acesteia li s-a şters treptat din conştiință. De aceea, formele apusene ale artei au fost impuse, dacă nu întotdeauna cu complicitatea clerului, atunci în orice caz datorită atitudinii pasive a clerului față de intervențiile autorităților, intervenții care erau, dimpotrivă, foarte active[32].

În anul 1767 Ecaterina a II-a emite un decret prin care este interzisă pictarea icoanelor „în forme străine şi scandaloase". Ce înțelegea ea prin această expresie nu este clar. Există însă un indiciu care ne poate ajuta să înțelegem ce anume a avut în vedere Ecaterina când a spus aceste cuvinte. Şi este vorba despre faptul că din porunca ei iconostasul pictat de Andrei Rubliov pentru catedrala *Adormirii Maicii Domnului* din Vladimir a fost aruncat şi înlocuit cu un iconostas în stil baroc, având propria sa imagine ca icoană a Sfintei Ecaterina. În secolul XVIII doar Lomonosov a manifestat interes pentru iconografia veche, prevăzând probabil destinul ei viitor. În anul 1700 el „s-a adresat autorităților cu propunerea de a face cópii după cele mai bune opere iconografice din vechime, ca să fie păstrate pentru urmaşi"[33].

Abaterea de la imaginea ortodoxă se adânceşte pe măsură ce noua cultură, care este o cultură de clasă, câştigă teren. Imaginea tradițională este considerată acum o „neputință de a discerne adevărul" şi „un obicei învechit". Deja din acele vremuri, după

---

[32] Iată un exemplu grăitor de atitudine față de arta tradițională a unui ierarh cultivat; este vorba despre scrisoarea episcopului Simon de Kostroma (1760-1782) adresată protoiereului catedralei Adormirii Maicii Domnului din acelaşi oraş: „Părinte Ioane! Astăzi în iunie, ziua a 6-a, trecând pe la catedrala Adormirii Maicii Domnului, în care se pictează frescele de pe pereții bisericii, am observat că meşterii pictează sfintele chipuri înnegrite, asemănându-se cu cele ce sunt lăudate de răzvrătiții căzuți din Biserică pentru superstiția lor [...]. Şi cu toate că eu mai înainte am încercat să-i îndemn să picteze în culorile din natură şi din istorie, potrivit frumuseții cuvenite, ei se apărau imediat cu diferite subterfugii" (I. Lebedinsky, „Măsurile întreprinse de conducerea de stat din Rusia pentru îmbunătățirea iconografiei", în *Duhovnâi Vesnic*, Harikov, 1865, vol. XII, p. 59 (în ruseşte).

[33] A. I. Zotov, *Bazele populare ale artei ruse*, Moscova, 1961, vol. 1, p. 13. Se pare că această propunere a rămas fără consecințe.

cum ştim, se conturează divizarea înţelesului general al artei în „marea artă" şi „lucruri mărunte" (*Gramata celor trei patriarhi* din anul 1668). Iar în secolul XVIII noţiunea însăşi de artă este definitiv şi exclusiv rezervată noului curent, iar icoana este exclusă de aici. Dacă atitudinea faţă de Biserică se schimbă, ea se schimbă şi faţă de arta tradiţională: fiind în afara culturii, Biserica nu putea avea o artă care să corespundă cerinţelor societăţii cultivate. „Se ruşinau chiar să-şi amintească de picturile bizantine [...]. Arta picturală a luat-o înainte, ocupând primul loc", scria Saharov[34]. Însuşi termenul de „iconografie" devine peiorativ în mediile conducătoare ale societăţii, iar arta şi artistul nu mai au nimic de-a face cu icoana ortodoxă, nici cu iconarul, un „prost zugrav pios". Fascinaţia noii culturi, al cărei reper era Apusul, iar în artă Italia, influenţează şi conştiinţa pictorului. Arta tradiţional bisericească este înlocuită de pictura profană cu subiect religios, care devine un „stil" printre altele; datorită premiselor noii culturi, ea capătă o existenţă autonomă, independentă faţă de Biserică, ajungând să depindă doar de pictor. Această nouă artă religioasă, asemenea arhitecturii şi sculpturii, este inclusă, împreună cu întreaga artă profană, în marele curent al artei occidentale. Adaptându-se cerinţelor culturale ale societăţii şi căilor gândirii filozofico-religioase, ea parcurge toate etapele mai importante ale artei apusene din acea vreme: baroc, clasicism, romantism ş. a.

Fireşte, iconografia aproape că a fost eliminată din mediul cultural al epocii de pictura religioasă de salon, printr-o imitare de proastă calitate a modelelor apusene, numită „icoană în stil italian", ceea ce corespundea deplin gusturilor epocii şi părea elogios pentru oamenii înaltei societăţii de atunci. „În acest secol [XVIII] – scria unul dintre ierarhii Bisericii Ruse – pentru a satisface gusturile publicului, pictura şi arhitectura au devenit în Rusia imitaţii modeste, de cele mai multe ori servile şi uneori ridicole, ale arhitecturii şi picturii italiene, până într-aşa măsură încât, oricât de artistice ar fi fost lucrările, îşi pierdeau valoarea dacă nu se asemănau cu cele italiene". Dacă pictorii ruşi ar fi

[34] A. I. Saharov, *Cercetări despre iconografia rusă*, Sankt-Petersburg , 1849. Arhiepiscopul Anatolie, *Despre zugrăvirea icoanelor*, Moscova, 1845, p. 38.

pătruns esenţa lucrurilor, spune cu durere autorul, „atunci chiar şi în lucrările cele mai celebre, prezentate ca fiind capodopere, create în şcolile italiene, ar fi găsit nişte defecte şi greşeli de neiertat, încât aceste modele le-ar fi apărut mai degrabă ca roade ale unui entuziasm vrednic de milă şi ale imaginaţiei bolnăvicioase a pictorilor italieni"[35].

Secolul XIX a fost o perioadă în care cultura naţională rusă, o cultură de sinteză, a cunoscut o ascensiune ce a influenţat viaţa şi creaţia artistică; a fost o epocă foarte bogată, însă contradictorie şi tulbure.

Ideea creştinismului universal, lansată de Joseph de Maistre, se bucură de o largă răspândire. „Religia inimii", a cărei modă s-a răspândit odată cu dezvoltarea masoneriei în secolul XVIII, renaşte în timpul lui Alexandru I sub forma unui tip nou de mistică: apare aşa numitul „creştinism interior", rupt de orice confesiune, care, în realitate, neagă Biserica.

Dacă „statul ţarului Petru şi-a supus Biserica mai degrabă din exterior [...], având un scop profan şi urmărind binele comun", „în timpul ţarului Alexandru, Statul se consideră din nou sacru, pretinzând tocmai supremaţia religioasă şi impunând propria sa idee religioasă"[36]. În lumina acestei idei, Biserica apare ca un „veşmânt învechit" al adevăratului creştinism, care este „interior". În sensul acestui „creştinism interior", al „religiei inimii", se încearcă reformarea atât a Rusiei, cât şi a Bisericii. În plan administrativ, se face un nou pas în sensul reformei bisericeşti începute de către ţarul Petru I: este înfiinţat un organism nou, aşa numitul „minister dublu", condus de către oberprocurorul Sinodului Bisericii Ruse şi cuprinzând Ministerul educaţiei naţionale şi al confesiunilor. Acest „minister dublu trebuia, dacă nu să unească, atunci să adune toate confesiunile sau «Bisericile» nu numai pentru lucrările obşteşti, ci şi într-o singură însufleţire"[37].

Poate că cea mai bună ilustrare a spiritului vremii în care a domnit Alexandru I este proiectul iniţial al catedralei *Hristos*

---

[35] *Ibidem*, p. 60.
[36] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 133-134.
[37] *Ibidem*, p. 134.

Mântuitorul, ales dintre numeroasele proiecte chiar de către țar. După intenția autorului, francmasonul A. Vitberg, această biserică ar fi trebuit să fie nu doar ortodoxă, ci una care să exprime „ideea de universalitate". Vitberg scria: „Mie mi s-a părut insuficientă numai săvârşirea slujbelor Bisericii greco-ruse şi m-am gândit la toți creştinii, fiindcă însăşi faptul închinării acestei catedrale lui Hristos dovedeşte că ea aparține tuturor creştinilor [indiferent de confesiune]"[38]. Este adevărat că datorită circumstanțelor, catedrala nu a mai fost construită după proiectul lui Vitberg[39]. Însă măsura în care aceste idei făceau parte din preocupările intelectualilor reiese din aprecierea făcută de *Revista Ministerului Educației Naționale,* care considera că proiectul este „o expresie vie, genială, desăvârşită a orientării societății ruse din acele vremuri"[40]. Tendința de a nivela valorile tuturor religiilor se realizează pe seama Ortodoxiei, pe seama Bisericii, care se dizolvă într-o confesiune intermediară, într-un fel de „creştinism" eclectic, şi aceasta în numele religiei „universale". „Nu dogmele contează, şi nici măcar tainele văzute, ci viața inimii"[41]. Oamenii care încercau să apere Ortodoxia erau persecutați, „pentru că apărând Biserica exterioară, scria oberprocurorul Golițân, despre autorul unei astfel de cărți, el se înarmează împotriva celei interioare"[42].

În anul 1813, în timpul construirii catedralei Maicii Domnului din Kazan, la Sankt-Petersburg, sculptorul Martos i-a prezentat aceluiaşi Golițân modele ale statuilor celor patru Evanghelişti, destinate catedralei. Procurorul Sinodului a avut destulă dreaptă judecată ca să respingă aceste modele, iar motivul respingerii este foarte semnificativ: deşi „cunoscătorii şi iubitorii de artă" ar fi încântați de asemenea statui, spune Golițân, „în biserica Domnului intră tot felul de oameni; se poate ca cel ce nu ştie

---

[38] *A. Vitberg şi proiectul catedralei* „Hristos Mantuitorul", în *Starîie godî,* 1912, februarie, p. 89 (în ruseşte).

[39] Catedrala a fost construită între anii 1837-1883 după proiectul arhitectului Ton.

[40] *Starîie godî,* p. 37.

[41] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse,* p. 137.

[42] *Ibidem,* p. 151.

nimic despre eleganța picturilor să se smintească, văzându-i pe Evangheliști atât de goi și într-o atitudine forțată"[43].

În vremea domniei țarului Nicolae I, proiectul inițiat de către țarul Petru I în domeniul reformei din Biserică este dus până la capăt: Statul „organizează administrația bisericească într-un departament printre celelalte; din acel moment (și până la sfârșitul perioadei sinodale), Biserica se va numi «Departamentul confesiunii ortodoxe»"[44]. Această organizare administrativă a Bisericii, prin care se făcea din ea un departament public, a transformat viața ei sacramentală și liturgică într-o obligație față de Stat, a cărei nerespectare este cercetată ca atitudine ostilă statului.

Subjugarea Bisericii, regimul anti-canonic ce i-a fost impus, lipsa libertății și a independenței autorității spirituale, au redus Biserica la o simplă instituție rituală. Astfel, mediile cultivate se înstrăinează de Biserică, considerând-o un focar al obscurantismului și o obligație impusă de Stat. Începând cu păturile superioare ale societății, apoi în majoritatea populației cultivate și „liberi-cugetătorii", are loc o adevărată trădare a Bisericii. Omului cult „îi este rușine să creadă" (scrie Leskov) și „întreaga istorie a intelectualității ruse în acest secol se desfășoară sub semnul unei crize religioase"[45]. Această criză este exprimată adeseori prin trecerile de la o credință înflăcărată la necredință și la luptă împotriva lui Dumnezeu. Necredința din mediile cultivate și indiferența au favorizat răspândirea sectelor în rândul poporului, care adesea se caracterizează printr-o luptă împotriva rânduielilor canonice ale Bisericii. A fost o perioadă a decăderii și dezbinării, un timp dureros pentru viața Bisericii.

Însă nici retragerea în masă din Biserică, nici asuprirea exercitată de Stat nu au avut puterea să nimicească viața ei duhovnicească lăuntrică. Ființa sacramentală propriu-zisă a Bisericii nu putea să moară; în Rusia, ca și în Răsărit, viața liturgică era nucleul datorită căruia Biserica și-a păstrat puterile vitale. Și în această situație oficială, Biserica Rusă din perioada sinodală,

[43] *Maeștrii artei despre artă*, Moscova - Leningrad, 1937, vol. 4, p. 70, nota.
[44] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 203.
[45] *Ibidem*, p. 292.

umilită şi neputincioasă, a răspuns printr-o extindere nemaiîntâlnită a misiunii printre cei de altă credinţă, nu numai pe teritoriul imperiului Rusiei, la extremităţile din nord şi din est, ci şi dincolo de hotarele ei. În paralel cu necredinţa şi indiferentismul religios, are loc o renaştere a vieţii spirituale. Această renaştere începe deja în cea de a doua jumătate a secolului XVIII, în mediul monahal din Athos. Prin România ea pătrunde în Rusia. Sfârşitul acestui secol şi începutul secolului XIX sunt marcate de refacerea multor mănăstiri (Chiril de Beloezersk, Valaam ş.a.) şi, de asemenea, de înfiinţarea unor mănăstiri noi. În această renaştere spirituală a jucat un rol important, dacă nu rolul decisiv, apariţia în ruseşte a *Filocaliei,* tradusă de Sfântul Paisie Velicikovsky[46]. Această renaştere a vieţii spirituale înfloreşte chiar în sânul Bisericii în limitele ei canonice, deşi la început rămâne în afara pietăţii oficiale, în afara teologiei din şcolile infectate cu idei eterodoxe, pentru că nu este vorba despre o doctrină abstractă care ar putea fi predată într-o şcoală, ci despre o reîntoarcere „la izvoarele vii ale teologiei şi gândirii patristice"[47], adică la experienţa vie a Ortodoxiei. Apare iarăşi tradiţia monahală a călăuzirii duhovniceşti. În Pustia Optinei se creează un centru de cultură duhovnicească, o mare şcoală a Ortodoxiei. Traducerile făcute aici din Sfinţii Părinţi se vor bucura de o largă răspândire. Această renaştere era departe de a fi lipsită de dificultăţi, de obstacole: astfel, călugării de la Optina şi alţi asceţi, Sfântul Serafim de Sarov, iar înaintea lui Paisie Velicikovsky, au fost învinuiţi de erezie şi au suferit chiar prigoniri din partea unor ierarhi pentru practicarea rugăciunii inimii şi a călăuzirii duhovniceşti. „Iar rugăciunea inimii este nimicită şi luată în râs ca o molimă şi o ruină" – spunea mitropolitul Filaret[48]. Şi totuşi, atât în Optina cât şi în jurul stareţilor din alte mănăstiri, se realizează unitatea naţională: au ajuns la o aşa măsură duhovnicească încât înaintea lor cad toate barierele sociale şi culturale; oameni din diferite categorii sociale şi

[46] În decursul secolului XIX *Filocalia* a fost editată în Rusia de şapte ori.
[47] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 126.
[48] *Ibidem*, p. 171.

cu o instruire culturală diferită, separați în viața de zi cu zi, se regăsesc împreună la aceşti stareți în mănăstiri, unde caută şi îşi află sensul vieții. Stareții de la Optina devin călăuzitorii elitelor culturii ruse (Gogol, Homiakov, Dostoievsky şi mulți alții). De asemenea, gândirea teologică cunoaşte o anumită trezire (mitropolitul Filaret, Homiakov...).

Însă, chiar atunci când începe o renaştere reală a spiritualității ruse, aceasta nu are o legătură directă cu imaginea bisericească tradițională, cu icoana. Separarea artei de Biserică, încadrarea ei în domeniul culturii profane, a pătruns în conştiințe până într-atâta încât artistul nu-şi putea imagina că lucrarea lui poate avea legătură cu îndrumarea duhovnicească şi cu practica rugăciunii minții, nici stareţul ascet nu era conştient de faptul că lucrarea sa duhovnicească lăuntrică poate avea legătură cu crearea unei icoane. Acesta este rezultatul drumului parcurs din vremea meşterului Dionisie şi a *Scrisorii către un iconograf*.

În cursul secolului XIX în şcolile teologice au loc mai multe reforme, inclusiv reintroducerea limbii ruse în cadrul procesului de învățământ teologic. Şi cu toate că la mijlocul secolului erau întrebuințate manuale şi metode de predare romano-catolice şi protestante, în aceste şcoli reînvie puțin câte puțin propria tradiție ortodoxă; totuşi, ele rămân încă sub tutela scolasticii apusene[49]. În Academiile teologice este predată arheologia bisericească. Însă atunci „când unul dintre primii pionieri ai arheologiei creştine [academico-bisericeşti] a introdus în cursul său un

[49] Numai în cea de-a doua jumătate a secolului XIX şi la începutul secolului XX se observă tendința de eliberare de teologia scolastică apuseană. Dar încă în anul 1912, în cuvântul rostit la Academia duhovnicească de la Moscova, arhimandritul Ilarion (Troițky, care urma să fie episcop) vorbea despre problemele luptei de eliberare, din teologie. „Eu cred că este datoria mea morală să vă chem la lupta împotriva acestei dominații răufăcătoare a elementelor latino-nemțeşti şi a roadelor triste pe care le-au adus acestea în teologia noastră" (Arhiepiscopul Vasili Krivoşein, „Texte simbolice în Biserica Ortodoxă", în *Bogoslovskie Trudâ*, Moscova, 1968, nr. 4, p. 28). Iar la Sinodul din anii 1917 - 1918 unul dintre participanți, episcopul Antonie al Volîniului, spunea: „Structura instituțiilor pedagogico-teologice, fiind moştenită din lumea ereticilor apuseni, a şi adus lucrarea şcolii teologice până în starea aceasta scandaloasă" (G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 479).

capitol separat despre iconografia creştină, la examen a primit o mustrare aspră din partea mitropolitului Filaret, amintindu-i-se că el este pus în Academie ca să predea arheologie creştină, nu iconografie"[50]. Acesta era duhul vremii de atunci.

La mijlocul secolului XX a fost redactat un document extraordinar, care nu numai că nu şi-a pierdut semnificația, ci este chiar deosebit de actual şi în vremurile noastre. Documentul acesta – *Enciclica Patriarhilor Bisericii Răsăritene,* din anul 1848[51], este adresată tuturor creştinilor ortodocşi, ca răspuns al Bisericii la apelul lansat de către papa Pius al IX-lea al Romei. Nu ştim dacă papa s-a adresat Patriarhilor răsăriteni cu propunerea unirii deoarece credea că Ortodoxia este destul de zdruncinată şi va accepta unirea cu Roma, sau pentru că se temea ca nu cumva această renaştere spirituală să cauzeze eliberarea de influențele romano-catolice, ori avea în vedere ambele posibilități. Răspunsul dat de către Biserică a fost exprimat tocmai prin această enciclică. Documentul, apărut în condiții extrem de dificile pentru viața Bisericii, a creat o deosebită impresie în întreaga lume ortodoxă. „Niciodată nu putem şti – scria Homiakov – cum se pot rezolva lucrurile. Un exemplu extraordinar [...] este această Enciclică şi bulversarea pe care a produs-o în lumea noastră bisericească. Cine s-ar fi aşteptat la un astfel de fenomen? Cine ar fi crezut că instinctul adevărului eclesial va ajunge la o conştiință atât de clară la un cler puțin instruit şi puternic viciat de condițiile exterioare şi de ştiința ei scolastică? Ceea ce nimeni nu a îndrăznit să spună sau să tipărească este exprimat acum oficial, în auzul tuturor [...] şi cu atâta simplitate, cu o fermitate incontestabilă, încât afară de cei care se prefac că nu văd, oricine aude aceste cuvinte poate să înțeleagă întreaga viață lăuntrică a Ortodoxiei"[52].

---

[50] D. K. Trenev, „Păstrarea monumentelor iconografiei vechi ruseşti", în *Iconopisnîi sbornic*, Sankt-Petersburg, 1907, ediția întâi, p. 18.

[51] „Textul ei a fost, după cum se pare, acceptat în mod anticipat de către mitropolitul Filaret al Moscovei" (J. Meyendorff, *L'Eglise orthodoxe hier et aujourd'hui*, Paris, 1960, p. 89).

[52] A. Homiakov, „Scrisoare către I. Samarin", din 1 martie 1849 în *Izbranâie socinenia*, New-York, 1955, p. 349-350.

În critica romano-catolicismului, punctul inițial, punctul esențial al acestei Enciclice este *Filioque* şi urmările lui; această învățătură care a apărut în Bisericile din Apus „a adus după sine treptat şi alte inovații", „a stricat toată rânduiala apostolică din vechime a săvârşirii tuturor tainelor şi aşezămintelor bisericeşti".

„O astfel de învățătură poartă chiar în esența ei toate indiciile unei învățături neortodoxe". Întemeindu-se pe Părinții răsăriteni şi apuseni, patriarhii scriu: „De aceea, Biserica Una, Sfântă, Sobornicească şi Apostolească [...] acum vesteşte din nou prin Sinod, că această părere inovatoare, anume că Duhul Sfânt purcede de la Tatăl şi de la Fiul, este într-adevăr o *erezie* [se subliniază în original] şi cei ce împărtăşesc această opinie, oricine ar fi ei, sunt *eretici;* comunitățile din care fac parte aceştia sunt nişte comunități *eretice* şi orice comuniune liturgică a fiilor Bisericii Ortodoxe cu ei este fărădelege". „La noi – se spune în Enciclică, nici patriarhii, nici sinoadele nu au putut niciodată să introducă ceva nou, pentru că la noi păzitorul evlaviei este însăşi trupul Bisericii, adică poporul, care dintotdeauna a dorit să-şi păstreze credința neschimbată şi în acord cu credința Sfinților Părinți"[53]. În această epocă a tendinței „spre unirea tuturor confesiunilor sau a Bisericilor", Enciclica patriarhilor este

[53] *Enciclica Bisericii celei Una Sobornicească şi Apostolească către toți creştinii ortodocşi* (traducerea în limba rusă), Sankt-Petersburg, 1850, p. 7-8, 36-38. Însă Roma nu a încetat lupta. În anul 1894 papa Leon al XIII-lea a făcut o nouă încercare de uniație, adresându-se Constantinopolui şi schimbând condițiile unirii: ortodocşii îşi pot păstra credința; de această dată, uniația consta doar în recunoaşterea papei ca fiind „cel mai înalt conducător spiritual şi lumesc al Bisericii de pretutindeni, singurul urmaş al lui Hristos pe pământ, dătător a tot harul". De această dată răspunsul a venit (în anul 1895) de la patriarhul Antim al Constantinopolului, care demască din nou rătăcirile latine, incluzând aici şi cele două dogme inovatoare: imaculata concepție (1854) şi infailibilitatea papală (1870). Pentru a realiza unirea, el cere mai întâi de toate să fie o singură credință: numai dacă latinii vor dovedi că până în secolul IX Biserica de Răsărit a mărturisit *Filioque*, purgatoriul, imaculata concepție, puterea civilă şi infailibilitatea episcopului de Roma – „atunci noi nu vom avea nimic de spus" (*Scrisoarea Patriarhală şi Sinodală* a Bisericii de Constantinopol în legătură cu enciclica papei Leon despre unirea Bisericilor, din 20 aprilie anul 1894, Sankt-Petersburg, 1896, p. 4 şi 8).

importantă prin mărturisirea forței vitale a Ortodoxiei, capabilă să manifeste, la momentul necesar, din adâncurile conştiinței sale eclesiale, „instinctul adevărului eclesial".

De la începutul secolului XIX în societatea rusească apare un interes pentru trecutul poporului rus, față de istoria lui. O importanță aparte este acordată la tot ceea ce este vechi, inclusiv icoanei. Apare o serie de cercetări legate de ea. Însă icoana este cercetată în afara contextului confesional, ca moştenire a trecutului, iar criteriul fundamental după care este apreciată e cel estetic: icoana este cercetată după normele antichității şi ale Renaşterii italiene, considerate reguli ale oricărei creații artistice. Unii sunt cuprinşi de simțirea nemijlocită şi spontană a frumuseții spirituale a icoanei. Imitarea servilă a Apusului nu aduce întotdeauna satisfacții. „Începem să conştientizăm mai clar – scria Homiakov în anul 1846 – neputința şi sterilitatea oricărei imitații, fie ea una servilă, adică legată de o anumită şcoală, sau liberă, sau eccletică"[54]. În unele pături sociale apare o atitudine netă de respingere a influenței exercitate de arta apuseană şi aceasta îmbracă un caracter confesional anti-catolic. Dacă pentru apărătorii artei apusene iconografia tradițională reprezintă o limitare a libertății de a crea, „râvnitorii Ortodoxiei – scrie Saharov – încep să se îndepărteze de tot ce e pitoresc, recunoscând că orice inovație este o îndepărtare de Biserică". Aceste „inovații pitoreşti" sunt considerate acțiuni conştiente ale Romei. „Învățătorii apuseni, venind să-i inițieze pe ruşi în pictură, afirmă de mai bine de o sută de ani că mâinile pictorului nu trebuie legate, că trebuie să i se acorde libertate [...]. Profesorii veniți acționau potrivit intențiilor catolicismului; ei erau doar nişte purtători de opinii elaborate la Roma şi care vizau nimicirea iconografiei bizantine"[55].

Interesul pentru moştenirea națională se generalizează şi, în acest context, începe căutarea unei arte care să fie, deopotrivă,

---

[54] *Părerile ruşilor despre străini*, în A. Homiakov, *op. cit.*, p. 133.

[55] I. Saharov, *op. cit.* În acest timp se fac încercări de a realiza o fuziune între iconografia tradițională şi orientarea artistică modernă, dar aceaste încercări nu sunt viabile: pentru omul cultivat, un astfel de amestec nu era nici necesar, nici suficient; la fel şi pentru omul bisericesc, dar din alte motive.

națională, ziditoare moral şi capabilă să dezvolte sentimentul estetic. De acest lucru erau preocupate şi conducerea țării şi partea slavofilă a societății ruse şi ierarhia bisericească. Se caută crearea „unui stil iconografic nou în locul stilului bizantin barbar şi grosolan". Erau căutați pictori capabili să picteze catedrale şi biserici într-un stil contemporan, „îmbunătățit", care să corespundă puterii şi spiritului Statului[56].

Smulsă din rădăcinile care au alimentat-o, arta a devenit atunci o artă de clasă; se manifestă încercări de a impune poporului, în locul unei exprimări naturale şi spontane a credinței şi a vieții, un caracter național hotărât de sus. Deja la sfârşitul secolului XVIII începe o „luptă pentru crearea unui program teoretic al artei naționale ruse"[57] (profane şi religioase), sprijinită pe masele largi ale poporului. Arta tradițională nu îşi propunea să fie „națională" sau „pur rusească", ci era astfel, reflectând întreaga complexitate a vieții poporului rus (viața spirituală, socială, politică), dându-i un sens; ea nu căuta să cultive gustul artistic al poporului, ci îl exprima. Acum însă, unei arte lipsite de fundamentul ei firesc, i se cer o serie de lucruri: să fie „națională", „în întregime rusească", să exprime „duhovnicia", „puterea şi spiritul Statului" etc. Arta tradițională, formată de-a lungul veacurilor în adâncul experienței soborniceşti a Bisericii, a fost întotdeauna unul dintre elementele unificatoare ale diferitelor straturi ale societății: ea era înțeleasă la fel de bine atât de către nobil cât şi de către omul simplu, şi de către cel cult şi de către cel fără şcoală, pentru că ea exprima credința comună a tuturor. Ea era purtătoarea frumuseții aşa cum o concepea întregul popor, atât în plan estetic cât şi în plan spiritual. Aceste două planuri erau nedespărțite, chiar dacă erau exprimate la nivele spirituale şi artistice diferite. Icoanele se deosebeau printr-un stil mai mult sau mai puțin elevat şi prin bogăția ornamentației, nu prin caracterul propriu-zis al artei.

---

[56] A. Grişenko, „Icoana rusă ca artă a picturii", în *Voprosî jivopisi*, Moscova, 1917, p. 11.

[57] A. I. Zotov, *Fundamentele naționale ale artei ruse*, Moscova, 1961, vol. 1, p. 116.

Acum situația se schimbă. Problema consta nu doar în faptul că țăranul pur şi simplu nu-şi permitea să cumpere o „icoană" lucrată de către un pictor la modă din cauza posibilităților sale materiale modeste; pentru a înțelege şi a accepta ceea ce nu era creat de popor era nevoie de o schimbare a psihologiei naționale: acceptarea unor lucrări individuale, dar şi imitații, care îi erau străine din punct de vedere confesional. „Priviți – scria Botkin în anii '40 ai secolului XIX – dacă există astăzi vreo simpatie între artist şi popor? Sunt străini unul față de altul şi nu vor să ştie unul de celălalt"[58]. Nici nu s-ar putea altfel. „Pictorii contemporani [...] – spunea Pogodin – au avut întotdeauna înaintea ochilor doar «Panteonuri» şi «Madone»; atunci cum ar putea ei înțelege ce este o imagine rusească, ce este o icoană?"[59] Având imaginația robită de „Panteonuri" şi „Madone", pictorii au ajuns să nu mai vadă diferențe între un portret şi o icoană, ba mai mult, între mitologie şi Evanghelie. „Este foarte dureros pentru conştiința creştină – scrie arhiepiscopul Anatoli – să vezi în atelierele pictorilor noştri un amestec eteroclit de imagini, în care sunt reprezentate subiecte sfinte şi mitologice, o reprezentare a Mântuitorului alături de una a lui Bachus, sau a Maicii Domnului lângă o Veneră şi multe altele asemenea. Oare au ajuns pictorii noştri la o astfel de înțelepciune încât au unit toate credințele? Unde vom ajunge până la urmă cu toate acestea? Cum se vor termina?"[60]. Desigur, chipurile lui Bachus şi al Venerei nu erau expuse în biserici; însă această amestecare, adică pierderea totală a simțului realității, a rămas caracteristică epocii. Câteodată legătura dintre imagine şi religie se limita doar la înscrierea numelui, fără ca acesta să corespundă persoanei reprezentate. Nesesizarea minciunii ajungea câteodată până la sacrilegiu[61]. În înalta societate de atunci era un lucru

[58] *Istoria artei ruse*, Moscova, 1964, vol. VIII, cartea a 2-a, p. 37.

[59] Citat de N. Şekotov, „Iconografia ca artă", în colecția *Ruskaia ikona*, Sankt-Petersburg, 1914, ediția a 2-a, p. 130.

[60] Arhiepiscopul Anatoli, *op. cit.*, p. 109.

[61] Ceea ce este folosit în vremurile noastre de literatura atee. Vezi L. I. Emelea, *Originea rânduielilor religioase*, Leningrad, 1959. Negustoreasa Cihaceva este reprezentată cu nimb strălucitor, însoțit de inscripția MP ΘU

bine văzut să comanzi o „icoană" la un pictor recunoscut şi modern, care, după spusele lui Buslaev, nici măcar nu ştia cum se pictează temele sfinte, dar nu se coborau până la a se adresa iconografilor[62]. „Icoanele" sunt pictate după modele vii sau după imaginația pictorului, obicei care continuă până la sfârşitul perioadei sinodale. Însuşi marele Filaret, cu toată influența pe care o avea, nu putea decât în predică, este adevărat, într-o formă foarte pătrunzătoare, să stigmatizeze această situație: „Îndrăzneala de a picta icoanele după imaginația pictorului este un rod al arbitrariului care stăpâneşte timpurile moderne"[63].

În stăruința de a crea un stil nou de pictură bisericească, „pur rusească", „tendințele naționaliste, aşa cum se întâmplă de fiecare dată, au provocat multe fenomene străine şi contradictorii. Cei mai vestiți pictori, dintre care mulți au studiat în şcoala nemțească, sau în cea romano-boloniană, trebuiau să împlinească dorința puterii de a restitui artei religioase măreția, puterea şi importanța de care se bucura altădată"[64]. La pictarea frescelor catedralelor din capitală (Catedrala *Sfântul Isac* din Sankt-Petersburg, 1818-1858, şi catedrala *Hristos Mântuitorul* din Moscova, 1837-1883) au participat o serie de pictori romano-catolici şi protestanți, profesori şi elevi ai Academiei imperiale de Arte: Briulov, Semiradsky, Bruni, von Neff[65]. Acestora, împreună cu alții, le-a fost încredințată sarcina de a crea o artă națională rusă, de „a-l înlocui pe Teofan Grecul, pe Rubliov, pe Dionisie, şi pe mulți alți maeştri anonimi ai icoanei din vechime". Neglijând cu totul valorile

(p. 45). La porunca lui Arakceev, pictorul a înfățişat-o sub chipul Maicii Domnului pe Minkina, concubina acestuia, şi imaginea a fost adusă în biserica din satul Gruzino din gubernia Novgorod (*ibidem*, p. 44).

[62] F. I. Buslaev, „Noțiuni generale despre iconografia rusă", în *Socinenia*, Sankt-Petersburg , 1908, vol. 1, p. 406.

[63] *Cuvânt la Adormirea Maicii Domnului*, 1840, Moscova, 1882, vol. IV, p. 157.

[64] A. Grişenko, *Icoana rusească ...*, p. 11.

[65] Cu doi ani înainte de sfințirea catedralei *Hristos Mântuitorul*, cel care avea să devină doctor în istoria artei, Gnedici, fiind student la Academia de Arte, a făcut o declarație în această instituție despre faptul că frescele catedralei, executate de către profesorii lui, sunt un „scandal pentru întreaga Rusie" şi propunea ca acestea să fie răzuite şi înlocuite cu altele.

iconografice din trecutul artei ruse, noul stil iconografic „înalt" mulțumea nu doar cercurile oficiale"[66]. Ca exemplu, Grişenko prezintă aprecierea slavofilului Şevârev (slavofilii au primit cu mare entuziasm acest tip nou de „pictură religioasă): „Bruni a reuşit să găsească [...] un chip iconografic nou şi o atitudine nouă pentru Madona lui; el a reprezentat-o cu trăsăturile unei fecioare; în privirea ei îngândurată şi galeşă, în coloritul pal, în formele diafane ale trupului, în înfățişarea juvenilă necoaptă încă, care a fost chiar reproşată pictorului ca un viciu – putem vedea aceste caracteristici ale unei Madone a Nordului, ruse aş zice, ale cărei idee şi chip s-au născut pe malul râului Neva"[67]. Acest amestec de banalitate vulgară şi erotism sublimat a înlocuit icoana. „Cât de mare era prăpastia dintre această Madonă de pe malurile Nevei şi măreția chipului Preasfintei Născătoare de Dumnezeu apărut pe malurile Hellenspontului – scria N. Şekotov – şi cât de greu, aproape imposibil, era pentru oamenii care au trăit în ani '40 să treacă peste această prăpastie pentru a reveni la frumusețea din vechime"[68]. Din *Epistola către un iconograf* noi cunoaştem că în epoca înfloririi artei iconografice, ceea ce îi călăuzea pe iconari în lucrarea lor era îndrumarea duhovnicească a unui stareț în practica rugăciunii minții. Însă cui se vor adresa acum pentru a cere indicații în pictarea „icoanelor"? Academiei de arte frumoase[69], iar pentru procurarea „originalelor", străinătății. Pobedonoștev, oberprocurorul Sinodului (1880-1905), comanda întotdeauna la librăria germană *Grote* din Sankt-Petersburg reproduceri ale creațiilor artistice apusene, pe care le trimitea pe la mănăstiri ca modele pentru pictarea „icoanelor"; el prefera în special arta nazareenilor din Düsseldorf[70].

---

[66] A. Grişenko, *Icoana rusească [...]*, p. 12.

[67] *Ibidem*, p. 12-13.

[68] N. Şekotov, *op. cit.*, p. 130.

[69] În anul 1856 la Academia de Arte este înființată o clasă de „iconografie ortodoxă". Aceasta însă era „ortodoxă" numai cu numele. În realitate, era „un amestec eclectic de clasicism academic cu imitarea picturii bizantine" (*Istoria artei ruse*, vol. IX, partea întâi, p. 31).

[70] Goethe numea la vremea lui această pictură executată de ei „noua anti-artă pioasă" (neue frömmelnde Unkunst). Vezi P.. Hauptmann, „Das

În acest context este greu să citeşti decizia Sfântului Sinod din 27 martie – 14 aprilie a anului 1880, fără amărăciune şi indignare: „Pentru ca arta bisericească, păstrând cu strictețe tradițiile, să corespundă şi cerințelor artei în general şi, prin aceasta, pe lângă importanța ei religioasă, să dezvolte eleganța gustului la cei mulți din popor, Sfântul Sinod a recunoscut că ar fi foarte util arbitrajul Academiei Imperiale de arte frumoase în relația dintre clienți şi pictori, când este vorba despre pictarea integrală a iconostaselor, a icoanelor şi a ancadramentelor"[71]. Această dispoziție mărturiseşte despre o adâncă tragedie interioară a artei ruse: un popor înzestrat cu una dintre cele mai mărețe culturi artistice din lume, care a creat o artă inegalabilă în măreția sa, se vede nevoit să „dezvolte eleganța gustului", şi aceasta pentru a înțelege şi accepta o artă străină acestui popor.

Icoana ortodoxă, care fusese aproape un mileniu întreg expresia credinței şi a vieții poporului, este dată uitării de clasele cultivate ale societății; şi aceasta în aşa măsură că, atunci când Goethe, văzând în biserica ortodoxă din Weimar icoane făcute de meşterii din Paleh, a rămas uimit de tradițiile bizantine păstrate de către pictorii contemporani şi a cerut câteva date despre această pictură, nimeni nu a putut să i le dea: nici cei din cercurile apropiate curții, nici autoritățile locale, nici istori-

---

russische Altglaubigertum und die Ikonenmalerei" în *Beitage zur Kunst des christl Ostens. Erste Studien-Sammlung*, Band 3, Recklinghausen, 1965, p. 34.

[71] S. V. Bulgakov, *Agendă de birou pentru sfinții slujitori ai Bisericii*, Kiev, 1913, p. 746. Au existat cazuri în care chiar organele autorității bisericeşti erau nevoite, din oportunism, să susțină iconografia tradițională în ciuda curentului dominant. Astfel, în anul 1888, Sinodul a decis: „Din cauza ideilor preconcepute ale celor de rit vechi împotriva icoanelor de tip nou pictate în stil italian, preoții de parohie trebuie să supravegheze ca în bisericile ortodoxe, în special printre cei de rit vechi, icoanele să fie pictate într-o manieră mult mai apropiată de originalele greceşti". Vedem aceeaşi atitudine şi față de cântarea bisericească, în decizia Sinodului: „Datorită antipatiei schismaticilor față de cântarea numită de partitură, preoții de parohie trebuie să vegheze ca în bisericile ortodoxe, în special în cele din zonele cu populație schismatică, cântarea să fie cât mai aproape de vechile melodii bisericeşti" (p. 742).

cul Karamzin şi nici chiar Academia de arte frumoase[72]. După cum scrie P. Muratov, „în câteva decenii s-a risipit tot ceea ce fusese adunat în decursul veacurilor. Iconostasele în stil baroc şi neoclasic au înlocuit, peste tot unde a fost posibil, vechile iconostase novgorodiene şi moscovite. Icoanele vechi erau depozitate în subsoluri sau în clopotnițe. Repictate şi denaturate, nu au supraviețuit decât în bisericile uitate din oraşele îndepărtate sau în bisericile de lemn din Olonețk sau Volodsk"[73]. Iar „cauza principală a deteriorării şi nimicirii icoanelor noastre din vechime – scria Trenev în 1907 – constă în această indiferență de care dau dovadă luminata societate rusă şi clerul nostru ortodox"[74]. „Pictarea icoanelor era marea artă în acele zile, când prin puterea harului care trăia în Biserică, s-a făurit Rusia [...]". După aceea vremurile s-au schimbat. Biserica a cunoscut influența dăunătoare a măreției profane, a căzut în robie şi, puțin câte puțin, a devenit un instrument supus al puterii civile. Iar splendoarea imperială la care a luat parte, a acoperit harul revelațiilor păstrate de ea. Imaginea ei s-a şters din conştiința religioasă, şi a pierdut culorile din vechime. Chipul întunecat al icoanei acoperit cu un bogat veşmânt de aur – iată imaginea luminoasă a Bisericii, robite de splendoarea profană[75]. Pe de altă parte, era arta bisericească oficială, exprimând „puterea şi spiritul Statului". Asupra icoanei ortodoxe a fost pusă ştampila „de rit vechi", iar „imitarea umilă" a catolicismului roman a fost acceptată ca ortodoxă şi, astfel, era apărată stăruitor de către numeroşi ierarhi şi credincioşi.

---

[72] *Istoria picturii*, Moscova, vol. VI, p. 5, Edit. Knebeli, fără anul apariției.

[73] P. Muratov, „Iconografia rusă veche în colecția lui I. S. Ostrouhov", Moscova, 1914, p. 4. Cit. din *Catalogul picturii vechi din galeria Tretiakov*, Moscova, 1963, vol. 1, p. 11.

[74] „Conservarea monumentelor iconografice vechi ruseşti" în *Ikonopisnâi sbornic*, ediția întâi, p. 2. Trebuie să subliniem faptul că nu tot clerul împărtăşea, privitor la icoană, punctul de vedere al clasei cultivate. Mulți dintre preoți stăruiau ca în biserici şi mănăstiri să se păstreze icoanele vechi, câteodată chiar împotriva voinței enoriaşilor cultivați şi a epitropilor.

[75] E. Trubețkoy, *La Russie dans son icône*, Paris, 1965, p. 157-158.

Trebuie spus că ritul vechi din Rusia a contribuit indirect, dar decisiv la uitarea icoanei. Este adevărat că raskolnicii au jucat un rol important în păstrarea icoanei vechi, ceea ce în sine este un mare merit. Însă, aşa cum bine observă Kliucevsky, „schisma a dus la pierderea autorităţii elementului vechi, ridicând în numele lui o revoltă împotriva Bisericii şi împotriva Statului"[76]. Această revoltă a contribuit decisiv la antipatia faţă de icoană. În vreme ce o parte a societăţii ruse, căzută sub influenţa apuseană, a adoptat integral noua concepţie despre lume şi noua artă, o altă parte a acestei societăţi, rămasă în spaţiul Bisericii, s-a lăsat pătrunsă de indiferenţă faţă de moştenirea trecutului, care era idealul celor de rit vechi; mai mult decât atât, ea a văzut pericolul pe care îl comportă ataşamentul orb faţă de această moştenire. În viziunea Statului era vorba despre o revoltă, iar tot ceea ce a provocat-o, şi care continua să joace un rol în acest sens, era suspect. În ochii Bisericii, orice atitudine, chiar dacă era corectă în sine, era compromisă prin însuşi faptul schismei, prin părăsirea trupului Bisericii. În sfârşit, în mintea multora, aceste două poziţii coincideau şi astfel s-a născut în societatea rusă o antipatie faţă de tot ceea ce apărau cei de rit vechi.

Interesul faţă de icoană, trezit în prima jumătate a secolului XIX, creşte tot mai mult, sporind şi numărul cercetărilor. În a doua jumătate a acestui secol apare ştiinţa despre arta rusă veche. „În epoca noastră luminată s-a ajuns în sfârşit să se facă dreptate operelor artei rudimentare din Evul Mediu timpuriu" – scria Buslaev[77]. Această perioadă este marcată de apariţia unei serii întregi de cercetări de valoare ale aşa-numitei şcoli iconografice. Însă în viziunea generală asupra artei au apărut modificări, icoana încetând să mai fie considerată o creaţie artistică, ea fiind analizată doar din punct de vedere arheologic. Principalul interes al pictării icoanelor ţine de păstrarea tradiţiei eclesiale în subiectele reprezentate. Este adevărat, icoanei i se recunoaşte un anumit merit: în ce priveşte conţinutul religios „iconografia noastră din vechime este indiscutabil superioară

[76] V. O. Kliucevsky, *Opere*, Moscova, 1957, vol. III, p. 318.
[77] F. I. Buslaev, *Noţiuni generale despre iconografia rusă*, p. 51.

artei apusene"[78]. Însă în plan artistic, ea este rezultatul „stagnării vechii Rusii până în secolul XVII în domeniul literar şi, în general, în cel intelectual"[79]; ea „corespunde poporului necioplit de la sat [...], prozaic şi puţin deprins cu invenţiile minţii"[80], ea aparţine „unei stări a artei foarte puţin dezvoltate, săracă tehnic şi ignorând condiţiile esenţiale ale gustului artistic educat prin studierea naturii şi a modelelor artistice"[81].

Situaţia este curioasă: nivelul artistic al icoanei nu corespunde cerinţelor societăţii moderne cultivate. Acolo unde este tratată cu indiferenţă, scria Trenev, „se vorbeşte despre ea ca despre ceva urât, ciudat, depăşit"[82]. Influenţele apusene sunt considerate a fi un factor important în dezvoltarea artei vechi ruseşti. Dar, în acelaşi timp, imitarea modelelor apusene provoacă nemulţumiri şi dezaprobare. În a doua parte a secolului, arta imitativă şi „sentimentalismul emfatic" al picturii academice îl determină pe Buslaev să spună: „Pictorii ruşi din vremurile noastre au în faţa lor o problemă dificilă: să se debaraseze de absurditatea şi lipsa de gust moştenită din secolul XVIII". El susţine necesitatea separării artei bisericeşti de arta laică. Pictorii trebuie „să deosebească cu stricteţe arta bisericească, sau iconografia, de picturile cu caracter istoric sau de portret". Iar aici „îi aşteaptă un destin de invidiat, ei trebuind să fie nişte creatori destul de originali, aplicând necesităţilor naţionale toate binefacerile nu doar ale unei arte dezvoltate, ci şi ale ştiinţei, pentru ca arta bisericească din zilele noastre, ca şi mai înainte, nu numai să inspire rugăciunea, ci să ne şi înveţe prin ideile sale"[83].

Bine asimilată, ideea că Rusia dinaintea domniei ţarului Petru I a stagnat în domeniul intelectual, are un efect cel puţin curios: convingerea că omul luminat prin noua cultură înţelege mai bine creştinismul. Istoricul bisericesc E. Golubinsky chiar scria:

---

[78] *Ibidem*, p. 10.
[79] *Ibidem*, p. 10 şi 29.
[80] *Ibidem*, p. 41.
[81] *Ibidem*, p. 21.
[82] «Sohranenie pamiatnicov ...», p. 33-34.
[83] F. I. Buslaev, *Noţiuni generale despre iconografia rusă*, p. 67.

„Perioada lui Petru este perioada instaurării la noi a adevăratei civilizații, iar împreună cu ea, aceasta vine de la sine, o înțelegere mai deplină a creştinismului"[84]. O astfel de concepție asupra rolului civilizației în plan spiritual duce la o concluzie nu mai puțin paradoxală şi în planul artei, anume aceea că un pictor „cultivat", înarmat cu „un simț artistic dezvoltat" şi cu ştiință, înțelege mult mai bine creştinismul, fiind capabil de a crea o artă creştină mai desăvârşită decât un monah iconar fără prea multă şcoală. De la un astfel de pictor cultivat se cere o artă care uneşte „inspirația religioasă", precum cea de altădată, şi „fidelitatea față de natură". Farmecul aceastei „descoperiri" a fidelității față de natură l-a robit pe omul cultivat din Rusia pentru trei sute de ani, îndepărtându-l astfel de icoană.

Iar cecetătorii şi teoreticienii din cea de-a doua jumătate a secolului XIX şi începutul secolului XX pornesc în aprecierile despre artă şi în căutările lor de drumuri noi, de la aceleaşi teorii ale secolului XVII. Pentru ei, trezirea „simțului frumuseții dumnezeieşti" s-a realizat la pictorii ruşi „doar în secolul XVII, sub influența modelelor apusene" care au favorizat „orientarea decisivă în stil european a celor mai buni pictori de atunci"[85]. De obicei, opera lui Uşakov şi orientarea lui este considerată de către aceşti cercetători ca reprezentând începutul înnoirii iconografiei ruse. „Dacă iconografia noastră ortodoxă rusă ar fi continuat să urmeze aceeaşi cale a desăvârşirii şi după secolul XVII [...] – scria Trenev – atunci, desăvârşindu-şi tot mai mult formele artistice şi continuând să le combine la fel de splendid cu calitățile conținutului religios intern, ea ar fi atins acea treaptă dorită a dezvoltării, în care ar fi putut să mulțumească în sens artistic cel mai pretențios şi dezvoltat gust al omului rus contemporan cultivat. Însă calea acestei desăvârşiri [...] a fost întreruptă de evenimentele istorice care au urmat", reformele țarului Petru şi orientarea prea bruscă a Rusiei spre Apus[86].

---

[84] *Lecturi din Societatea Imperială de istorie a antichităților ruse*, 1901, c. XXI.
[85] F. I. Buslaev, *Noțiuni generale despre iconografia rusă*, p. 423-424.
[86] D. K. Trenev, *Iconografia rusă şi evoluția ei*, Moscova, 1902, p. 9-10.

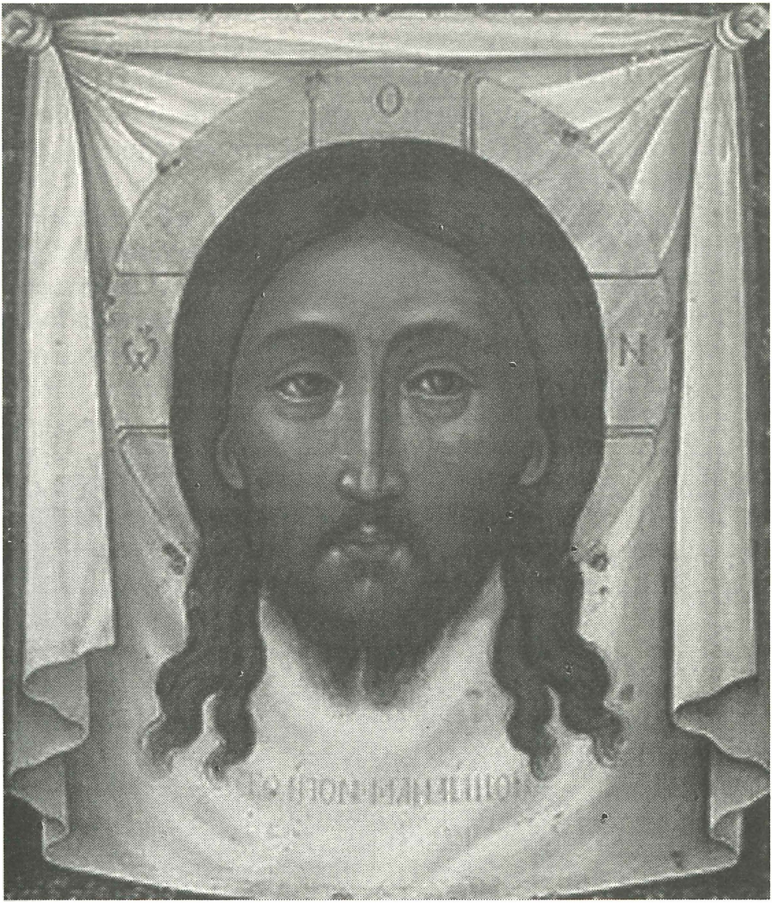

Fig. 10. *Sfânta Față pictată de Simon Uşakov. Galeriile Tretiakov*

În realitate însă, nu este nicidecum vorba despre reforma țarului Petru, ci despre calea perfect logică ce urma curentul ale cărui izvoare urcă până în a doua jumătate a secolului XVI. În secolele XVIII şi XIX ea progresează în aceeaşi direcție ce i-a fost imprimată în secolul XVII. Schimbarea brutală din timpul țarului Petru nu a făcut decât să grăbească procesul desacralizării, ai cărei campioni au fost Uşakov şi Vladimirov şi despre care a

mărturisit în plan teoretic întreaga literatură „progresistă" din vremea lor. Aşa cum spune Kondakov, „toată această literatură, împreună cu artificiile iconarilor Simon Uşakov, Iosif Zograful şi a altora, mărturiseşte despre un singur fapt: despre decăderea totală a iconografiei şi în general, ne putem teme, a întregii arte din Rusia moscovită[87].

„Calea desăvârşirii" pe urmele Apusului, ajunsă la împlinirea logică, s-a dovedit a fi în arta bisericească o moştenire de nădejde a „secolului luminilor": „un nonsens şi lipsă de gust", pentru unii din cauza imitării de proastă calitate, pentru alţii din cauza îndepărtării de Tradiția ortodoxă şi a „amestecării tuturor credințelor".

Astfel, nici imitarea Apusului, nici icoana veche nu sunt mulțumitoare, şi aceasta, întâi de toate, pe plan estetic. Prima este „limita extremă a prostului gust"[88], lipsită de independentă, fiind o imitație fără sens; a doua, adică icoana veche, în plan artistic, se află într-o stare infantilă şi prin urmare este lipsită de asemenea de independență. „Dacă este stranie prezentarea lucrărilor de artă bisericească ruseşti ca opere de artă – scria G. Filimonov – este şi mai nedrept să le cobori până la nivelul cel mai de jos al meşteşugului. Alegând calea de mijloc, va trebui să vedem în ele nişte lucrări artizanale şi să recunoaştem arta în sine, cum este, de exemplu, iconografia noastră, ca un artizanat artistic sau ca un meşteşug de artă, ca şi întreaga artă care nu s-a eliberat din slujirea Bisericii şi nu s-a înălțat până la treapta unei creații cu totul libere. Aşadar, după părerea noastră, iconografia este o artă a Bisericii, şi de aceea ea nu este o artă pe deplin liberă; iconografii sunt pictorii Bisericii şi din această cauză ei nu sunt pictori liberi"[89]. Înseamnă că, atâta timp cât această artă nu se va „elibera" de „slujirea Bisericii", ea nici nu se va putea „înălța" până la nivelul unei creații libere, care este un privilegiu al culturii. În Biserică însă, iconografia nu se poate

[87] N. P. Kondakov, *Icoana rusească,* Praga, 1931, partea întâi, p. 48.

[88] F. I. Buslaev, *Noțiuni generale despre iconografia rusă,* p. 26-27.

[89] G. Filimonov, *Simon Uşakov şi epoca iconografiei ruseşti contemporană lui,* Moscova, 1873, p. 1.

Fig. 11. *„Icoană" pictată de Vasnețov*

„elibera", pentru că ea este „înlănțuită prin dogmele cuprinse în doctrină"[90].

[90] F. I. Buslaev, *Noțiuni generale despre iconografia rusă*, p. 71.Descoperirea că arta bisericească „este paralizată prin dogmele şi învățătura Bisericii", făcută în anii '40 din secolul XIX de către Dedrinom, a fostînsuşită temeinic de către oamenii de știință din Rusia, rămânând până în zilele noastre principalul refren în lucrările lor.

Să observăm că aceste lucruri sunt scrise de credincioşi ortodocşi care iubesc icoana şi care şi-au închinat viaţa cercetării ei, încercând sincer să ajute la renaşterea unei arte bisericeşti, să schiţeze căile ce trebuiau urmate. Însă cu toate acestea, ei cred că arta trebuie să fie „liberă" şi liberă tocmai de Biserică, de dogmele ei şi nu de altceva. Într-adevăr, iată cum, sub „pretextul iluminismului – cum spunea Sfântul Serafim de Sarov – am intrat într-un întuneric al neştiinţei atât de mare, încât nouă ni se pare deja de neimaginat ceea ce era foarte bine înţeles de cei din vechime"[91].

Fiind invitat de către Vasneţov în anul 1888 pentru a participa la pictarea catedralei Sfântul Vladimir din Kiev, pictorul Polenov a răspuns printr-un refuz, pe care l-a motivat astfel: „Dogmele Ortodoxiei sunt depăşite şi aparţin de domeniul scolasticii. Nu mai avem nevoie de ele [...]. Această repetare a lucrurilor foarte cunoscute, exprimate atunci când religia era într-adevăr o forţă vie, când ea îl călăuzea pe om, reprezentau pentru el un sprijin"[92]. O astfel de raportare faţă de dogme nu era o rupere de timpurile trecute, ci era o rupere de legătura vie cu plinătatea vieţii Bisericii, cu plinătatea cunoaşterii ei, pentru că dogmele sunt într-adevăr „mărturii dumnezeieşti aduse de duhul omenesc despre cele văzute şi trăite, despre cele dăruite şi revelate din experienţa catolică a credinţei, despre tainele vieţii veşnice, descoperite prin Duhul Sfânt"[93]. Dacă dogmele, ca expresie a experienţei concrete a acestei credinţe, încetează să mai fie percepute şi trăite, dacă ele „înlănţuiesc", înseamnă că, într-adevăr, credinţa pe care o exprimă a încetat să mai fie o putere vie. Or, această atitudine faţă de Biserică şi faţă de credinţa ei au încercat să creeze o artă bisericească, ce poate „să inspire rugăciunea" şi „să înveţe prin ideile sale".

Desigur, nici Buslaev, nici Filimonov, nici alţi istorici din acea vreme nu cunoşteau toată bogăţia icoanei pe care o cunoaştem noi astăzi, chiar dacă numai în stare de vestigii. Însă

---

[91] Discuţia cu Motovilov în *Viaţa Sfântului Serafim de Sarov*, Paris, 1935, p. 29.
[92] *Istoria artei ruse*, vol. IX, cartea 2-a, p. 110.
[93] G. Florovsky, „Casa Tatălui", în *Puti*, Paris, 1937, nr. 7, p. 79 (în ruseşte).

nu aceasta era esența problemei. Important este faptul că ideile lor despre libertatea pictorului şi despre icoana ortodoxă sunt specifice întregii epoci, anume aceea a secolelor XVIII-XIX şi chiar a secolului XX; criteriile adoptate în această perioadă sunt străine artei pe care o judecă. Generații întregi, educate conform unei concepții desacralizate despre lume, într-o cultură profană care a nimicit integritatea viziunii creştine despre lume, se dovedesc incapabile să perceapă Ortodoxia în plinătatea ei, să perceapă unitatea învățăturii ei, a vieții duhovniceşti şi a creației artistice.

„Pentru a desăvârşi iconografia modernă şi pentru a-i picta pe sfinți cum se doreşte, în duhul adevăratei Ortodoxii – scrie Trenev – nici nu există pentru moment alt mijloc decât studierea conştiincioasă a vechilor monumente din trecut. Numai după aceasta iconarul este pregătit pentru a realiza o creație personală liberă"[94]. Deja la sfârşitul secolului XIX apar o serie de pictori, instruiți la Academia de arte frumoase, care s-au străduit să refacă arta bisericească, tocmai pornind de la studiul vechii iconografii, cu ajutorul „sensului artistic dezvoltat şi al ştiinței": Solnțev, Vasnețov, Nesterov, Vrubel. Ei trebuiau să împlinească visul unei arte religioase şi în acelaşi timp „pur rusească". De un succes deosebit se bucura în Rusia, şi încă se bucură şi acum, opera lui Vasnețov. Iată ce spune Nestrov în anii '90 despre lucrările lui din catedrala Sfântul Vladimir din Kiev: „Aici locuieşte visul, visul unei «rennaissance russe», renaşterea artei minunate de mult uitate a lui Dionisie, a lui Andrei Rubliov"[95]. Cu titlu de informație pentru admiratorii artei religioase a lui Vasențov, vom prezenta propria sa opinie despre încercarea de a face să renască arta icoanei ruseşti, definiția pe care a dat-o operei sale. Să remarcăm sinceritatea şi marea bărbăție a vestitului pictor. Prin anul 1925, aflându-se în cercul unor prieteni, Vasnețov se minuna de frescele vechi din mănăstirea Terapontului, de cele din biserica Mântuitorului din Neredița ş.a. Unul dintre cei prezenți a observat: „Dar icoanele dumneavoastră? Dar fresca

[94] D. K. Trenev, *Iconografia rusă şi evoluția ei*, p. 13.
[95] A. Mihailov, *M. V. Nesterov. Viața şi opera*, Moscova, 1958, p. 90.

dumneavoastră? Acestea sunt totuşi nişte capodopere! [...] O nu, protestează Vasnețov înflăcărat. Am putea vorbi aşa numai în cazul în care icoana veche rusească nu ar fi fost încă descoperită. Căci şi mie mi se părea, în nebunia mândriei mele, că eu şi numai eu am înțeles duhul picturii vechi ruse, şi poate încă, într-un duh cu totul diferit, Nesterov. Dar atunci au început să fie restaurate picturile din vechime şi aceste fresce din mănăstiri; s-a găsit o icoană dinainte de Nikon şi una şi mai veche; atunci s-a descoperit o lume absolut nouă, lumea minunată a unei adânci însufleţiri şi cunoaşteri a legilor naturii; s-a constatat o înţelegere uluitoare a interacţiunii culorilor şi a tehnicii picturii. Oare aceşti pictori din vechime, fiind legaţi de tradiţie şi de anumite forme stabilite, nu au creat o pictură autentică, adevărată în sensul cel mai profund al termenului, adică un joc al culorilor? Aceştia nu erau desenatori, cum suntem noi cei de azi; ei erau adevăraţi creatori, adevăraţi pictori. Rusia nu trebuie să se mândrească cu pictura modernă, adică cea de după Petru I, pentru că noi suntem de fapt doar nişte imitatori, originali într-adevăr, în felul nostru, însă totuşi ne târâm după Europa, de ce să n-o spunem? Trebuie să ne mândrim cu icoana noastră veche, cu pictura din vechime: în acest domeniu nu există nimeni deasupra noastră [...]. Credeam că eu am pătruns duhul icoanei ruse şi că am exprimat lumea interioară a pictorului de altădată, că am ajuns să stăpânesc – aceasta din mândrie – tehnica vremurilor vechi. Dar iată că m-am înşelat amarnic. Duhul icoanei vechi ruseşti s-a dovedit a fi cu mult mai presus decât credeam eu. Lumea interioară a picturii acelor vremuri era mult mai bogată, duhovniceşte vorbind, decât duhul vremurilor noastre, al meu personal, sau al lui Nestrov, şi noi suntem departe de tehnica lor, de efectele coloristice din pictura lor. Pictura mea este doar o reflectare slabă şi, pe lângă aceasta, diluată, a lumii extrem de bogate a vechii icoane ruseşti"[96].

Aici se potriveşte cum nu se poate mai bine constatarea lui Homiakov: „Posibilităţile lăsate artei de vechea Rusie «incul-

[96] S. Makovsky, „Iconografi şi pictori", în *Russkaia jizni*, 3 noiembrie 1965. nr. 5940, p. 4.

tă», sunt încă foarte departe de a fi realizate în Rusia modernă «învățată»"[97]. În comparație cu icoana, arta lui Vasnețov, întemeiată totuşi pe studierea iconografiei vechi, s-a dovedit a fi o simplă reflectare palidă a acesteia, legată de romantismul german, adică o „artă bizantină" fals interpretată. Aşa cum scria şi Muratov, „cu tot ataşamentul său pentru motivul național, Vasențov rămâne un pictor de factură nemțească"[98]. Pentru Vasențov, icoana veche este un obiect al studiului exterior, şi nu fructul pătrunderii existențiale în țesutul viu al Tradiției Bisericii; arta lui are ca punct de plecare nu profunzimea experienței spirituale a Ortodoxiei, ci premisele aceleiaşi culturi desacralizate, profane.

În planul artei bisericeşti, această cultură s-a dovedit a fi neputincioasă. Dacă în plan cultural a fost posibilă sinteza dintre Rusia şi Apus, ea nu s-a putut realiza acolo unde era vorba despre o mărturisire de credință; un creştinism denaturat nu poate fuziona cu creştinismul autentic. Este indiscutabil că aplicarea unor principii ale artei apusene la arta bisericească, şi chiar crearea pe baza acestor principii a unei arte „naționale" întemeiate pe studiul iconografiei vechi, nu a produs artă sacră. Altfel spus, „unificarea credințelor" (potrivit expresiei arhiepiscopului Anatolie) – iar în cazul nostru este vorba chiar despre o asemenea unificare – s-a dovedit incompatibilă cu învățătura şi practica Ortodoxiei. De aceea transferarea imaginii romano-catolice pe pământul ortodox nu a dus decât la procesului general al secularizării conştiinței ortodoxe.

Aşa cum am văzut, decadența spirituală a atrofiat mai întâi conştiința importanței doctrinare a imaginii, iar mai târziu, imaginea însăşi a încetat să mai fie percepută ca având însemnătatea şi responsabilitatea care îi sunt atribuite în Ortodoxie. Entuziasmată de inovațiile apusene, societatea cultivată a acceptat cu uşurință înlocuirea icoanei ortodoxe cu o imitație a imaginii romano-catolice, adică a dat dovadă de o indiferență totală față de faptul că această imagine îşi are izvoarele într-o cu totul altă experiență decât cea ortodoxă, în premise dogmatice diferite de

[97] A. Homiakov, *Opinia ruşilor despre străini*, p. 134.
[98] P. Muratov, „În jurul icoanei", în *Vorojdenie*, 27 ianuarie 1933, Paris.

cele ortodoxe. Dacă în Rusia secolului XVII încă mai exista o tentativă de opoziție față de imaginile străine (chiar dacă una mai degrabă spontană şi doar în planul experienței spirituale), în secolul XVIII o astfel de problemă nu doar că nu s-a mai pus, ci pur şi simplu şi-a pierdut sensul. Nu era oare acceptat, fără nicio dovadă, că prin cultura „creştină" împrumutată din Apus era adusă şi imaginea creştină? (Această întrebare nu este analizată în profunzimea ei nici până astăzi). În fața iconoclasmului pe care îl promova protestantismul militant, romano-catolicismul, la fel ca Ortodoxia, a mărturisit dogma cinstirii sfintelor icoane afirmată la Sinodul VII Ecumenic. Într-adevăr, în acea perioadă decisivă în care conştiința sobornicească a exprimat un adevăr creştin universal, Apusul şi Răsăritul mărturiseau într-un deplin acord adevărul revelat despre cinstirea sfintelor icoane. Şi chiar dacă Apusul nu a mers pe urmele Răsăritului, în argumentarea teologică, atâta timp cât a rămas unit cu trupul Bisericii, iconografia şi teologia icoanei erau comune Răsăritului şi Apusului. Însă această teologie a rămas pentru Apus un capital mort: ea nu a fost asimilată nici în viața liturgică a Bisericii, nici în conştiința eclesială. Oare poate fi considerat întâmplător faptul că, aproape concomitent, apar două concepții, două atitudini diferite față de imagine, opuse una alteia? Sinodul VII Ecumenic, rezervându-i pictorului doar partea artistică a lucrării, îi considera pe Sfinții Părinți ca adevărați iconografi, deoarece „aceştia contemplă şi manifestă în ei ceea ce trebuie pictat"; Sinodul VII Ecumenic a fundamentat însuşi actul zugrăvirii icoanelor pe Tradiția Bisericii, „fiindcă aceasta este de la Duhul Sfânt care locuieşte întru ea" (documentele Sinodului). În acelaşi timp, în Apus, Cărțile caroline separă fundamentul însuşi al artei bisericeşti, rupându-l de Tradiția bisericească, de experiența sinodală a Bisericii, lăsându-l în voia pictorului, şi susținând totodată *Filioque*[99]. După ruperea Romei de trupul sobornicesc al Bisericii, tocmai această doctrină a determinat întregul curs al

---

[99] După cum se ştie, Conciliul de la Frankfurt vede în imagine doar o simplă înfrumusețare a bisericii şi o comemorare a evenimentelor trecute, iar aceasta rămâne până în zilele noastre atitudinea oficială a Bisericii Ro-

vieții eclesiale din Apus și, prin urmare, cultura lui. Să fie oare întâmplător faptul că în perioada următoare icoana a rămas doar patrimoniul popoarelor de confesiune ortodoxă, indiferent de poziția lor geografică, de apartenența națională sau de rasă, în vreme ce imaginea romano-catolică urma să fie rezervată doar popoarelor de confesiune latină?

Să amintim că Biserica apuseană, îndepărtându-se de Biserica din Răsărit, nu a acceptat (între altele) canonul 82, Sinodul al VI-lea Ecumenic, prin care erau interzise simbolurile ce substituiau chipul omenesc al lui Hristos. Astfel, această Biserică a rămas în perspectiva „imaginilor și a umbrelor" din Vechiul Testament. Păstrând simbolismul Vechiului Testament, Apusul diminuează prin aceasta imaginea ce corespunde Revelației creștine: aceea a Persoanei lui Hristos, chipul Cuvântului Tatălui. Această lipsă de sensibilitate față de imaginea personală, această lipsă de înțelegere, devine defectul fundamental al artei romano-catolice, defect care își va găsi mai târziu confirmarea în teologia scolastică.

Dacă nicio imagine nu poate fi înțeleasă în afară mediului în care s-a născut, acest lucru este cu atât mai adevărat când este vorba despre imaginile din Biserică. Punctul de plecare în înțelegerea icoanei trebuie să fie chiar temelia Bisericii și viața ei. Acest fundament este, atât pentru romano-catolicism cât și pentru Ortodoxie, mărturisirea Sfintei Treimi, care are o semnificație decisivă pentru întreaga viață a Bisericii, în ansamblul ei: rânduiala canonică, gândirea teologică, viața spirituală și creația artistică. Într-adevăr „Fiul și Duhul Sfânt, trimiși de către Tatăl, i-au descoperit Bisericii Treimea, și nu într-un mod abstract, sub forma unei cunoașteri intelectuale, ci ca normă fundamentală a vieții ei"[100], viață ce este într-adevăr după chipul Sfintei Treimi. De aceea, orice abatere, orice rătăcire dogmatică în învățătura despre Sfinta Treime nu poate să nu atragă după

mei. Să ne amintim că și Luther era de aceeași părere cu ceea ce se afirmă în Cărțile Caroline și în deciziile Conciliului de la Frankfurt.

[100] V. Lossky, „Du troisième attribut de l'Eglise", în *Messager de l'Exarchat du patriarche russe en Europe occidentale*, nr. 2-3 (1950), p. 65.

sine consecințe corespunzătoare în întregul ansamblu al vieții Bisericii şi, în cele din urmă, în arta ei. Tocmai când *Filioque* a fost introdus în sistemul teologic, a început desacralizarea artei eclesiale în Biserica apuseană. Desigur această întrebare presupune o analiză specială. În contextul nostru însă vom indica pe scurt acele urmări ale introducerii lui *Filioque,* care au dus la alterarea artei ortodoxe.

Două planuri ce se referă la două aspecte diferite ale existenței Treimii Celei de o ființă îşi află în mod nemijlocit expresiile în artă sau, mai bine zis, îi stabilesc conținutul şi caracterul: este planul existenței intra-treimice (al teologiei propriu-zise) şi planul iconomiei, al lucrării dumnezeieşti în lume.

Dogma Sfintei Treimi, ca oricare altă dogmă creştină, poate avea un singur temei – Revelația, aceea a lui Dumnezeu în trei Persoane. Însă perceperea şi asimilarea acestei Revelații este diferită în Ortodoxie şi în romano-catolicism. Această deosebire are drept consecință două triadologii diferite, precum şi diferențele dintre arta Bisericii Ortodoxe şi a celei Romano-Catolice[101].

---

[101] În Răsărit, Revelația a fost înțeleasă întotdeauna drept cale a mântuirii şi numai pe această cale se putea concepe posibilitatea unei întâlniri cu Dumnezeu, a cunoaşterii lui Dumnezeu ca împărtăşire din viața cea dumnezeiască şi comuniune existențială. Îndumnezeirea omului, iată calea cunoaşterii lui Dumnezeu şi centrul învățăturii patristice despre mântuire. Această înălțare spre Dumnezeu corespunde, în sens invers, pogorârii lui Dumnezeu către om: după cuvintele Sfântului Vasile cel Mare, „drumul cunoaşterii lui Dumnezeu porneşte de la Duhul Cel Unul, (trece) prin Fiul Cel Unul (şi ajunge) la Tată Cel Unul" (*Despre Sfântul Duh,* cap. 18, trad. rom. C. Cornițescu, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1988, p. 62).

Dimpotrivă, atunci când este vorba despre înțelegerea şi asimilarea Revelației, Apusul nu urmează calea experienței vii, concrete, ci calea cugetării abstracte, operând prin categorii de natură logică. Punctul de plecare al triadologiei romano-catolice este transferarea planului iconomiei dumnezeieşti temporale în planul existenței intra-treimice extratemporale: dacă Duhul Sfânt este trimis în lume de către Tatăl şi de către Fiul, înseamnă că şi în adâncurile Sfintei Treimi, El purcede ca Ipostas, de la Tatăl şi de la Fiul. Deja Tertulian, care este considerat fondatorul limbajului şi al formei gândirii teologiei latine, a legat ordinea revelării Persoanelor dumnezeieşti în iconomia Lor cu obârşia Lor de mai înainte de veci. Începând de la el, această transpunere a iconomiei în triadologie a rămas o normă în gândirea

Punctul de plecare al teologiei ortodoxe în mărturisirea Sfintei Treimi este *persoana* – taina fundamentală a Revelației creştine, persoana ca posesoare a naturii dumnezeieşti în plinătatea sa. De aceea persoana are o importanță cheie atât pentru teologia icoanei, cât şi pentru imaginea însăşi. Dogma cinstirii sfintelor icoane se întemeiază tocmai pe Persoana concretă a Unuia din Sfânta Treime. Noțiunea de persoană, de CEL CARE este reprezentat, a premis teologiei patristice să depăşească, aşa cum am văzut, dilema fundamentală a disputei iconoclaste. În raportul stabilit prin imagine între persoana umană şi Persoana dumnezeiască, teologia ortodoxă vede începutul „vederii față către față"[102]. Numai un chip personal este calea către prototipul său, fie ea Persoana din Preasfânta Treime Care s-a făcut Om, fie persoana umană îndumnezeită prin harul necreat al Duhului Sfânt.

În Apus însă, dacă rugăciunea este adresată Persoanei, ca şi în Răsărit, în teologie, dimpotrivă, punctul de plecare nu este Persoana, ci natura dumnezeiască, iar această teologie primeşte o formă clară odată cu introducerea lui *Filioque* (Duhul Sfânt purcede de la Tatăl şi de la Fiul) în mărturisirea oficială de credință şi mai ales cu precizarea adăugată ulterior: „ca dintr-un singur principiu"[103]. Caracterul ipostatic al Persoanelor dumnezeieşti

teologică apuseană, în special datorită prestigiului Fericitului Augustin, care a transformat definitiv analogia într-o corespondență logică a celor două planuri. „În cunoaşterea şi înțelegerea lui Dumnezeu – spune N. Berdiaev – analogia a avut o importanță fatidică. Acest lucru este foarte evident mai cu seamă în sistemul lui Toma d'Aquino. Dumnezeu este cunoscut prin analogie cu lumea naturală, cu obiectele naturii. El este ca un obiect suprem al naturii, înzestrat cu toate calitățile în cel mai înalt grad. Dumnezeu este «supranatural», însă acest «supranatural» pare că este doar cea mai înaltă treaptă a «naturalului» («naturalul» contează mai mult decât «supra»). Asemănarea lui Dumnezeu cu o putere a lumii naturale nu este o analogie creştină. Pe acest teren s-a creat naturalismul teologic, care este o moştenire preluată din gândirea teologică păgână. În acelaşi mod este înțeleasă şi Biserica, prin analogie cu Statul, cu împărăția Cezarului..." („Gânduri despre teodicee", în *Puti,* Paris, 1927, nr. 7, p. 56).

[102] V. Lossky, *Vederea lui Dumnezeu,* trad. rom. R. Rus, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1995, p. 144.

[103] Însuşirea persoanei de a naşte şi de a face să purceadă sunt atribuite naturii. „Din Tatăl-Ființă se naşte Fiul, de o ființă cu Tatăl; din Tatăl şi

trece în planul secund. În Sfânta Treime se consideră a fi absolută numai unitatea, natura Sa. Iar Treimea Ipostasurilor, existența Lor propriu-zisă, devine relativă; Ele nu mai sunt considerate ca posesoare ale naturii Lor, ci depind de aceasta, ca manifestări ale ei; Ele sunt înțelese ca „relații subzistente" în interiorul acestei naturi. Adică relațiile dintre Persoane sunt înțelese nu ca și caracteristici ale Lor, ci ca Persoanele Înseși. Această reducere a Ipostasurilor, așa cum bine a arătat V. Lossky, „această diminuare a principiului ipostatic constituie greșeala fundamentală a speculației teologice filioquiste". „A fost raționalizată dogma treimică prin introducerea categoriei [aristotelice] de relații în existența dumnezeiască"[104].

Or, dacă în Sfânta Treime Persoana (Ipostasul) nu are un sens absolut, precum natura, ci are un înțeles abstract, atunci și în imagine Ea își pierde importanța absolută și decisivă. Fie că este Persoana dumnezeiască, fie că este o persoană umană creată după chipul lui Dumnezeu, ea își pierde importanța suverană de posesoare a naturii sale. În imagine, persoana nu mai este obligatoriu prototip, ceea ce înseamnă că poate fi înlocuită printr-un simbol, printr-o schemă abstractă, printr-o altă persoană sau printr-o plăsmuire a pictorului. Noțiunea abstractă de persoană și neînțelegerea imaginii personale explică de ce în

din Fiul, ca dintr-un singur principiu esențial, purcede Duhul Sfânt" (V. Lossky, „Despre întrebarea referitoare la purcederea Duhului Sfânt", în *Vestnic Russkogo Zapdnoevropeiskogo Patriarşego Exarhată*, Paris, 1957, nr. 25, p. 58). Cu alte cuvinte, dacă Tatăl, ca ființă, este cauza Fiului, atunci cauza Duhului Sfânt este un oarecare principiu impersonal, sau o ființă non-personală, care Îi amestecă pe Tatăl și pe Fiul. Egalitatea Ipostasurilor în dumnezeirea lor este, la rândul ei, încălcată; Tatăl este natura dumnezeiască ce are puterea de a naște și de a face să purceadă; aceeași natură, dar neavând puterea de a naște, ci numai de a face să purceadă, este Fiul; iar Duhul Sfânt este de aceeași natură, dar Care nu are puterea nici de a naște, nici de a face să purceadă. El este înțeles ca „legătura dragostei" dintre Tatăl și Fiul, adică asemenea unei funcții oarecare din interiorul Sfintei Treimi.

104 V. Lossky, *Curs de istorie a dogmaticii*, cap. V, p. 32, citat de către Olivier Clément, „V. Lossky, un teolog al persoanei și al Duhului Sfânt", în *Vestnic Russkogo Zapdnoevropeiskogo Patriarşego Exarhată*, Paris, 1959, nr. 30-31, p. 197.

Apus reprezentarea celor indescriptibile (reprezentarea antropomorfică a lui Dumnezeu Tatăl şi a Duhului Sfânt) nu a întâlnit niciodată vreo opoziţie; şi nici nu putea întâlni vreo opoziţie, pentru că înţelesurile abstracte pot fi transpuse doar în imagini născocite, lipsite de un fundament real.

Alterarea artei ortodoxe a început, aşa cum am văzut, odată cu reprezentarea celor indescriptibile, cu „micşorarea slavei iconomiei trupeşti a Domnului nostru Iisus Hristos", aşa cum se spunea în secolul XVI. Odată cu apariţia aşa numitelor „icoane mistico-didactice", realismul evanghelic este împletit cu o înţelegere abstractă; imaginii, care reprezintă un concept, o idee abstractă, i se atribuie aceeaşi putere de a mărturisi şi este ridicată la acelaşi nivel cu chipul Persoanei concrete a Cuvântului întrupat, chip care îşi pierde astfel exclusivitatea. O astfel de micşorare a principiului ipostatic în icoană reprezintă o abatere gravă de la învăţătura ortodoxă (exprimată mai ales la Sinoadele Ecumenice VI şi VII).

Etapa următoare în alterarea artei bisericeşti ortodoxe a fost, sub pretextul că această artă era o „necunoaştere a adevărului", introducerea „asemănării cu viaţa". Este o altă consecinţă a filioquismului, însă în domeniul iconomiei dumnezeieşti.

Teologia filioquistă nu acceptă învăţătura ortodoxă despre energiile dumnezeieşti ca revărsări ale lui Dumnezeu în afara fiinţei Sale, al căror Purtător este Duhul Sfânt. Prin transpunerea planului temporal în existenţa treimică extratemporală, darurile Duhului Sfânt se identifică cu Dătătorul lor. Întrucât Duhul Sfânt este înţeles ca „legătură a dragostei" dintre Tatăl şi Fiul, nu mai rămâne loc pentru har ca dar îndumnezeitor[105], iar Duhul Sfânt apare ca darul pe care Îl acordă. Astfel, Sfânta Treime este ca şi închisă în fiinţa Sa: tot ceea ce este în afara Dumnezeirii este considerat ca aparţinând lumii create. Există natura dumnezeiască şi există acţiuni „supranaturale", dar întotdeauna create

[105] Călugărul Ilarion, „Réflexions d'un moine orthodoxe à propos d'un dossier sur la procession du Saint-Esprit publié récemment", în *Vestnic Russkogo Zapdnoevropeiskogo Patriarşego Exarhată*, Paris, 1973, nr. 81-82, p. 25.

prin lucrarea Sa[106]. De aceea, pentru teologia filioquistă nu există îndumnezeire în sensul propriu al cuvântului, iar făptura este, la rândul ei, închisă în ființa sa creată. În acest sistem nu există posibilitatea de a primi Revelația drept cale spre mântuire, nici îndumnezeirea omului, nici dobândirea Duhului Sfânt, ceea ce, potrivit Sfinților Părinți, este esența însăşi şi scopul vieții creştine[107]. Duhul Sfânt nu mai este izvorul îndumnezeirii omului şi prin dumnezeirea Sa nu mai este „mărturisitor al Adevărului", adică al dumnezeirii lui Hristos.

De aici rezultă şi faptul că atât teologia, cât şi viața spirituală, dar şi arta Apusului se concentrează asupra omenității Domnului, punându-se accent mai mult pe umanitatea lui Hristos. Acest „cult al omenității lui Hristos, care face abstracție de dumnezeirea Lui, apare pentru un ortodox ca un fel de nestorianism spiritual"[108].

Imaginea lui Hristos se dedublează: pe de o parte El apare înălțat, eclipsând celelalte Persoane ale Sfintei Treimi; pe de altă parte, slava dumnezeirii, arătată în trupul Său îndumnezeit, este acoperită de „chipul de rob".

Sistemul abstract al filioquismului transferă teologia din planul experienței vii a harului în planul speculațiilor filozofice raționaliste, iar această concepție raționalistă este considerată „triadologie metafizică". Această concepție stă şi la temelia principiilor după care se conduce pictorul. De aici corespondența filioquismului cu înțelegerea artistică a omului occidental.

---

[106] În doctrina catolică, acest har creat îl face pe om doar apt pentru săvârşirea faptelor bune, „meritorii". Datorită acestor „merite", el va avea posibilitatea ca după moarte să contemple însăşi natura (ființa) lui Dumnezeu.

[107] Exemplele de sfințenie în romano-catolicism, acolo unde această sfințenie se apropie de Ortodoxie, sunt rupte de teologie şi în afara doctrinei oficiale a Bisericii apusene.

[108] Arhiepiscopul Vasile (Krivoşein), „Quelques mots supplémentaires sur la question des stigmates", în *Vestnic Russkogo Zapdnoevropeiskogo Patriarşego Exarhată*, Paris, 1963, nr. 44, p. 204. De aici şi intensitatea emoțională în contemplarea patimilor lui Hristos, care uneori ajunge până la imitarea lor în stigmate; de aici şi seria sărbătorilor, ca să zicem aşa, anatomice, în Biserica Romei: Inima Sfântă a lui Iisus, Trupul Său, Sângele Său ş. a.

Biserica Ortodoxă păstrează chipul lui Hristos nu numai în memoria istorică, ci şi în memoria harismatică a credinţei sale – în Tradiţia Bisericii soborniceşti, fiindcă „ea este de la Duhul Sfânt care trăieşte în ea" (dogma Sinodului VII Ecumenic). Iar această memorie harismatică este o mărturie a Duhului despre adevăr – întruparea lui Dumnezeu şi îndumnezeirea omului, întrucât este acelaşi har care sfinţeşte umanitatea lui Hristos şi trupul omului îndumnezeit. De aceea în arta ortodoxă reprezentările sunt realizate în acelaşi mod. Intruziunea artei romano-catolice, cu cultul unui trup nesfinţit, care nu a învins stricăciunea, s-a dovedit a fi nu „discernere a adevărului", cum credeau inovatorii secolului XVII, ci o abatere de la adevăr, o alterare a învăţăturii ortodoxe despre mântuire.

Biserica Romano-Catolică nu a fost în stare să-şi asume plinătatea Revelaţiei drept cale spre mântuire. Ea a dezvoltat acele calităţi ale naturii umane care sunt într-o legătură nemijlocită cu activitatea intelectuală şi volitivă; punând credinţa sub controlul raţiunii, ea asigură înflorirea aşa-numitului „umanism". Însă dezvoltarea acestui „umanism", aşa cum am văzut, a luat-o pe un drum nu numai extra-eclesial, ci şi anti-eclesial, ajungându-se în cele din urmă la descompunere. Este evident că acest umanism născut în catolicismul roman nu era o antropologie creştină autentică. Incapacitatea de a se împărtăşi pe deplin din Revelaţie a barat calea pe care Însuşi Hristos i-a trasat-o omului pentru ca acesta să-şi poată împlini scopul, sensul iniţial al existenţei sale: conlucrarea cu Dumnezeu în aducerea lumii create către încoronarea istoriei ei, adică la transfigurarea ei.

Deşi curentul general al artei apusene a invadat Biserica, el nu a putut distruge arta iconografică ortodoxă: această artă „a trăit în Rusia mult timp şi trăieşte şi acum, de la începutul secolului XVIII, sub forma artizanatului sau a meşteşugului artei", scria Kondakov[109]. Icoana exista în paralel cu arta oficială şi împotriva acesteia, în ciuda gustului societăţii cultivate. Ea s-a hrănit, ca şi mai înainte, din viaţa liturgică şi din curentul viu

---

[109] N. P. Kondakov, *Icoana rusească*, p 3.

al evlaviei poporului. În această perioadă a declinului spiritual, şi a uitării icoanei, arta populară a fost sortită să păstreze prin imagine mărturia credinței şi a vieții spirituale a Ortodoxiei. Manualele iconografice au păstrat iconografia tradițională, iar icoana populară a păstrat până în zilele noastre tradițiile vechii tehnici iconografice. Pe lângă aceasta, în decursul secolelor, munca iconografilor se ridica adesea deasupra nivelului simplului artizanat. Puterea tradiției a fost atât de puternică încât, chiar la nivelul cel mai de jos al artizanatului, icoana poartă în sine ceva din măreția şi frumusețea care îi sunt proprii, fără a deveni nevrednică de marea artă a Bisericii Ortodoxe.

Însă, din a doua jumătate a secolului XIX, chiar şi acest artizanat cade sub influența cursul general al dezvoltării industriale, concentrându-se la început în înterprinderi mari, iar sfârşitul secolului cunoaşte o invazie a producției de „icoane" şi importarea acestei producții din străinătate, ceea ce este dezastruos pentru artizanat.

Plângerile nenumărate ale iconografilor şi nemulțumirile oamenilor de rând au dus la înființarea, în anul 1900, a unui Comitet de protejare a iconografiei ruse, comitet care a primit aprobarea țarului însuşi. Condițiile în care s-a dezvoltat activitatea acestui Comitet constitue o pagină grăitoare din istoria iconografiei ruse. Comitetul a dus o luptă energică şi perseverentă împotriva producerii mecanice a „icoanelor". În această luptă, s-a ciocnit de opoziția Sinodului şi a Ministerului de finanțe, precum şi de interesele marilor mănăstiri, care erau centrele cele mai importante de distribuție ale acestei producții. Din păcate, apărarea icoanei pe care a înterprins-o Comitetul nu s-a fundamentat pe învățătura de credință; s-a invocat doar apărarea artizanatului național, a producției tradiționale. Cu alte cuvinte, pentru cei din Comitet, iconografia nu depăşea hotarele folclorului. Lucrările Comitetului s-au caracterizat prin jumătăți de măsură, printr-o lipsă de precizie şi claritate în orientarea eclesială. Memoriul prin care se cerea interzicerea importării „icoanelor" tipărite în străinătate şi limitarea producției lor în Rusia, emis de Comitet şi aprobat de către țar, trecând prin toate

ministerele, inclusiv prin Ministerul apărării naționale, a fost respins de Ministerul finanțelor şi de Sfântul Sinod. Primul era îngrijorat de faptul că cerințele credincioşilor ar putea să nu fie satisfăcute, şi a propus diferite jumătăți de măsură, al doilea, prin persoana oberprocurorului Pobedonoștev, contesta toate punctele din memoriu şi considera că interzicerea importării imaginilor tipărite, care înlocuiesc icoanele, „nu este problema autorităților spirituale, care nu au niciun motiv eclesiastic, ci a puterii legislative"[110]. Această luptă s-a terminat, în ciuda sprijinului acordat de către țar, cu înfrângerea totală a Comitetului. După patru ani de luptă, potrivit mărturiei lui N. P. Kondakov, unul dintre principalii membri ai Comitetului, „problema despre reducerea producției mecanice rămâne ca şi mai înainte"[111].

Însă, deşi Comitetul a suferit o înfrângere în lupta împotriva producției tehnologice, totuşi activitatea lui s-a dovedit utilă şi de o mare actualitate, în special în ce priveşte manualele editate. Ea a avut ecouri numeroase şi variate. O serie de circumstanțe au contribuit, la limita dintre secolele XIX şi XX la o reevaluare a atitudinii față de icoană.

La sfârşitul secolului XIX a început revenirea intelectualității în Biserică, „întâlnirea intelectualității cu Biserica, după experiența furtunoasă a nihilismului, a apostaziei şi uitării [...], revenirea la credință"[112]. Începe să se exprime deschis tendința

[110] *Iconopisnâi sbornic*, Sankt-Petersburg, 1907, ediția întâi, p. 13.

[111] „Dare de seamă a reuniunii Comitetului, din 20 martie 1907", în culegerea *Iconopisnâi Sbornic*, Sankt-Petersburg, 1908, ediția a 2-a, p. 32.

[112] G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 470. Separându-se de Biserică, intelectualitatea revine în sânul ei, cerând anumite reforme; ispita reformatorilor din toate vremurile a fost înnoirea Bisericii. „Din punct de vedere psihologic, accentul era pus pe acest fapt [...]. La timpul său, S. N. Bulgakov a vorbit cu multă dreptate despre acest subiect. Cel mai uşor lucru pe care îl poate face eroismul intelectual, care s-a îmbrăcat în haina creştinismului, considerând sincer emoțiile sale intelectuale şi patosul său obişnuit ca nemulțumire îndreptățită a creştinilor, este să se manifeste printr-o atitudine bisericească de revoltă, opunând noua sa sfințenie, noua conştiință religioasă, nedreptăților Bisericii „istorice". Un asemenea intelectual promotor al valorilor creştine, care este adesea incapabil să satisfacă realmente cerințele normale pentru un membru al

de a restabili normele canonice în viața lăuntrică a Bisericii, tendința spre libertate şi sobornicitate, adică eliberarea Bisericii de sub controlul puterii seculare, de misiunea politică pe care i-o impunea Statul. Această chestiune a fost dezbătută deosebit de furtunos după anul 1905. A fost înființată o Comisie pre-sinodală şi s-a ridicat problema restabilirii conducerii patriarhale.

În legătură cu arta, are loc o punere în discuție a valorilor; în ştiință are loc o adevărată răsturnare în ceea ce priveşte atitudinea față de arta bisericească. Arta bizantină este reabilitată mai întâi în Occident (G. Millet, Ch. Diehl etc.), apoi în Rusia (Muratov, Ştekotov, Anisimov etc.). H. Matisse, care a vizitat Moscova în anul 1911, şi-a exprimat impresiile despre vechea icoană rusă prin următoarele cuvinte: „Ruşii nu bănuiesc bogăția artistică pe care o dețin [...]. Tineretul vostru studios are aici, la el acasă, modele artistice incomparabil mai bune [...] decât cele din străinătate. Pictorii francezi ar trebui să vină în Rusia ca să învețe. Italia oferă mai puține lucruri în acest sens"[113]. Superioritatea evidentă a artei tradiționale în plan spiritual favorizează întotdeauna căutarea sensului icoanei şi, chiar dacă această căutare este încă restrânsă şi superficială, ea deschide totuşi calea spre „descoperirea" icoanei. Arta bisericească oficială începe treptat să-şi piardă sprijinul de care se bucura în rândul intelectualilor, precum şi rolul său dominant. Se manifestă interesul față de arhitectura şi iconografia tradițional ortodoxă autentică. În diferite regiuni ale Rusiei sunt construite câteva biserici cu o arhitectură tradițională, având pictate atât pereții, cât şi iconostasele după rânduielile canonice stabilite de către Biserică, după modelele icoanelor din vechime[114]. Mişcarea conştientă

Bisericii istorice, se simte adesea ca un Martin Luther sau, mai degrabă, ca purtător profetic al unei noi conştiințe religioase, chemat nu doar să înnoiască viața bisericească, ci să şi creeze noi forme, aproape o nouă religie" (G. Florovsky, *Căile teologiei ruse*, p. 475).

[113] *Catalogul artei ruse vechi din Galeria Tretiakov*, vol. 1, p. 21.

[114] Catedrala realizată lângă Schlisselsburg după planurile arhitectului Pokrovsky (1905-1906), are iconostasul alcătuit din icoane tradiționale; în satul țarului, biserica având hramul *Sfântul Teodor* (construită în 1907 şi sfințită în anul 1912), este împodobită cu icoane vechi; în Sankt-Pe-

spre Biserică, numărul tot mai mare de cercetări ştiinţifice, deschiderea unor biserici de rit vechi, care a avut loc în anul 1905, apariţia unor colecţii particulare, restaurarea unui număr tot mai mare de icoane – toate acestea au dus la o reevaluare deplină a icoanei, pe care o bună parte a societăţii ruse a conştientizat-o. O răsturnare reală pentru cercurile largi ale publicului a fost expoziţia din anul 1913. „Este ca şi cum un văl ar fi căzut brusc de pe ochii vizitatorilor acestei expoziţii", scrie V. N. Lazarev; ei au descoperit că „această artă era una dintre creaţiile cele mai desăvârşite ale geniului rus"[115]. Pe de altă parte, aşa cum scria P. Muratov, oamenii pentru care icoana era o noutate şi care îi cinsteau înainte pe Fra Angelico şi Simone Martini manifestă „faţă de icoană o uşoară dezamăgire bizară (dar numai la prima vedere). Fiindcă erau totuşi oameni foarte sinceri şi chiar ortodocşi înflăcăraţi. Însă Ortodoxia din Rusia secolelor XVIII - XIX s-a rupt atât de mult de aspectul istoric iniţial, încât acest aspect nu mai era recunoscut în ea însăşi"[116].

S-a constatat că arta creată de către „cei lipsiţi de cultură" era pentru cultura modernă la o înălţime de neatins, chiar şi în plan artistisc. Iar în plan spiritual, ceea ce pentru omul culturii bisericeşti era clar şi evident, s-a dovedit a fi o enigmă pentru omul culturii moderne. Încă din anul 1914 Anisimov scria: „Noi vom înţelege icoana numai atunci când vom înceta să-i pretindem ceea ce ea nu şi-a propus niciodată, să căutăm în ea ceea ce ea însăşi n-a căutat niciodată, adică atunci când o vom judeca pentru ceea ce este, nu pentru ceea ce n-a existat şi nici nu putea exista în ea niciodată"[117].

---

tersburg, biserica *Sfântul Nicolae făcătorul de minuni* (sfinţită în anul 1914), are iconostasul alcătuit în întregime din icoane vechi, iar fresca bisericii, executată de Adamovici, este întru totul canonică; biserici pictate în vechiul stil rusesc şi împodobite cu icoane vechi apar şi pe unele moşii, de pildă Radico-Rojnova lângă Orenburg, Haritonov în gubernia Harkov.

[115] V. N. Lazarev, *Arta novgorodiană*, Moscova - Leningrad, 1947, p. 20.

[116] P. Muratov, „Despre icoană", în *Vozrojdenie*, Paris, februarie 1933.

[117] A. Anisimov, „Studii despre iconografia novgorodiană", în revista *Sofia*, martie 1914, nr. 3, p. 12.

Nu doar criticii de artă, ci şi filozofii religioşi, ca de pildă părintele Pavel Florensky, văd în acest timp în icoană o consonanță cu ideile platonice şi cu noțiunile aristotelice despre formă, totul îmbinat cu un oarecare „creştinism". Sfârşitul perioadei sinodale este marcat de o abordare bisericească vie a icoanei, deşi cu o anumită tentă romantică, mai cu seamă în articolele lui Trubețkoi, el fiind primul care a pătruns sensul şi conținutul icoanei ortodoxe.

Un fenomen semnificativ din această perioadă: cultura, care a respins icoana şi din a cărei cauză icoana a fost respinsă, a luat față de icoană o poziție total opusă celei dinainte, în sensul că de la negarea icoanei, trece la cinstirea ei, atât în plan artistic, cât şi în planul conținutului, şi aceasta independent de apartenența confesională şi chiar în lipsa unei apartenențe confesionale, indiferent de apartenența națională. Pentru că această cultură, care a forțat îndepărtarea Ortodoxiei de icoană, o cultura a distrugerii şi a dezagregării, a ajuns la propria descompunere, iar în arta sa la un iconoclasm deschis, după chipul dezîntrupării, la o abstracție, la o imagine goală.

17

Icoana în lumea de azi

Atât din punct de vedere artistic, cât şi din punct de vedere spiritual, icoana este una dintre cele mai mari descoperiri ale secolului al XX-lea. Să reamintim că această descoperire a avut loc în ajunul unor mari tulburări istorice: primul război mondial, războaiele şi revoluţiile care i-au urmat. Erau zorii „unei întregi perioade furtunoase a istoriei omeneşti care avea să dezvăluie lumii orori pe care ea nu le-a mai auzit, nici văzut vreodată"[1], scria în 1916 E. Trubeţkoi. Tocmai această „perioadă furtunoasă" este cea în care îşi face apariţia icoana, ca un tezaur suprem al artei omeneşti. Pentru unii, ea reprezintă moştenirea preţioasă a unui trecut îndepărtat, pentru alţii, un obiect de delectare estetică; iar alţii încep să întrevadă sensul icoanei şi, în lumina ei, sensul evenimentelor contemporane. Şi trebuie să credem că îndelungatul proces al acestei descoperiri progresive avea să se reverse, în mod providenţial, peste vremurile noastre. Într-adevăr, dacă decadenţa spirituală se manifestase prin uitarea icoanei, trezirea spirituală provocată de catastrofe şi de convulsii ne conduce înspre icoană, ne incită să-i înţelegem sensul, să luăm act de ea. Ea nu ne mai apare ca ţinând de trecut, ea renaşte ca prezentul nostru. Ca să o caracterizăm, găsim expresii noi. O înţelegere lentă a sensului duhovnicesc al icoanei vechi

[1] „Două lumi în iconografia rusă", în *Umozreniye v kraskah*, Paris, 1956, p. 111 (în ruseşte).

tocmai începe; descoperim în ea un spirit infinit mai înalt decât al nostru, decât roadele civilizației noastre. Ea nu mai reprezintă doar o valoare artistică sau culturală; ea este o revelare a experienței duhovnicești ortodoxe prin mijlocirea artei, o „teologie în imagini", care s-a manifestatat și în trecut, în perioade de mari necazuri și de catastrofe. Și tocmai în vreme de necaz întrevedem sensul catastrofelor contemporane în lumina forței spirituale a icoanei. „Mută timp de secole, icoana a început să ne vorbească în același limbaj în care le vorbea strămoșilor noștri din vechime"[2].

Constatăm aici „încă o coincidență uimitoare între destinul icoanei vechi și cel al Bisericii ruse. În viață și în pictură, același fenomen: chipul se spală încet-încet de straturile acumulate timp de veacuri, straturi de aur, de funingine, de zugrăveală aplicată stângaci și fără gust. Imaginea unei Biserici care îmbrățișează lumea întreagă, imagine ce ne apare ca o lumină în icoana curățată, renaște în prezent în chip minunat și în viața Bisericii. Ca și în pictură, vedem aceeași imagine a Bisericii universale și în viață, nealterată, neafectată de veacurile ce au trecut"[3]. Totuși, soarta Bisericii ruse, eliberând-o de „splendoarea seculară" și de „confortul" în care se împotmolise, a condus-o pe drumul crucii și al încercărilor.

Instalarea puterii sovietice impune o nouă concepție asupra lumii, născută din această cultură despărțită de Biserică, cultură care, în prezent, își leapădă masca creștină. Această nouă concepție despre lume este aceea a Statului. În ochii acestuia, toate credințele, inclusiv cea a Bisericii, se rezumă în conceptul general de „religie". Or, această „religie" este socotită o „ideologie reacționară", o „înșelătorie", „opium pentru popor". Această ultimă formulă era „piatra unghiulară a atitudinii marxiste față de religie"[4]. Biserica era considerată un corp străin în Stat, întrucât este purtătoarea unei concepții despre lume „ostile" acestuia.

---

[2] E. Trubețkoi, „Teologie în culori" în *Umozreniye v kraskah,* p. 50 (în rusește).

[3] E. Trubețkoi, *Rusia în icoana ei, ibid.*, p. 161.

[4] A. Sedulin, *Legislația asupra cultelor religioase,* Moscova, 1974, p. 6 (în rusește).

Statul a luat asupra lui grija de a veghea nu numai la bunăstarea materială a poporului, ci şi la educarea lui, la „formarea omului nou". Astfel, pe de o parte, „legislaţia sovietică în privinţa libertăţii de conştiinţă este pătrunsă de voinţa de a le garanta cetăţenilor dreptul de a practica religia pe care o aleg, sau de a nu avea nicio religie"[5]; dar, pe de altă parte, „o condiţie capitală şi decisivă a formării omului nou este lupta fără compromis împotriva convingerilor religioase, incompatibile cu concepţia materialistă despre lume, cu progresul ştiinţific şi tehnic"[6]. Astfel, lupta împotriva religiei era dusă în chiar numele principiului libertăţii de conştiinţă. Or, această libertate a luat forma unei serii de interdicţii, precum interdicţia oricărui contact cu religia în afara cultului, contact considerat propagandă religioasă. De asemenea, predarea învăţăturilor de credinţă persoanelor care nu au atins încă vârsta de optsprezece ani era interzisă în biserici, în capele sau în case particulare.

Biserica şi icoana au intrat într-un proces de purificare: s-a detaşat de Biserică tot ceea ce era legat de ea ca simplă obligaţie rituală. La fel a dispărut tot ceea ce se suprapunea icoanei, până şi producţia în serie, căreia n-au putut să-i pună capăt, cum am văzut, nici conducătorii Comitetului de protejare a iconografiei ruse, nici împăratul însuşi. Întreprinderile de pictură de icoane de tip artizanal sau mecanizat au fost desfiinţate.

Cum religia era înţeleasă ca aparţinând unui trecut depăşit, nemaiavându-şi locul în societatea nouă, tot ceea ce s-a creat în acest trecut nu mai era acceptat decât ca moştenire culturală; numai în această calitate mai putea fi păstrat şi studiat. Tot ceea ce se afla în Biserici, inclusiv icoanele, au devenit proprietatea statului, care, începând din 1918, îşi asumă răspunderea pentru ele[7]. Statul creează ateliere de restaurare, naţionalizează colecţiile

---

[5] A. Sedulin, *ibid.*, p. 46.

[6] *Ibid.*, p. 41. Vezi de asemenea V. Zots, *Pretenţii neîntemeiate*, Moscova, 1976, p. 135-136 (în ruseşte).

[7] „Decret privind înregistrarea, inventarierea şi protejarea monumentelor de artă şi istorice". Vezi V. I. Antonova şi N. E. Mneva, *Catalogue de la peinture russe ancienne à Galerie Tretiakov*, vol. I, Moscova, 1963, p. 26.

privatede icoane, organizează expoziții. Dar, în același timp, ostilitatea ideologiei dominante față de religie vizează și icoana. Dacă în secolele XVIII-XIX vandalismul provenea din indiferență și din neînțelegere, acum distrugerea masivă de biserici și de icoane era cauzată de rațiuni ideologice. Munca iconografului era socotită, din punctul de vedere al ideologiei oficiale, nu numai inutilă, ci și dăunătoare societății.

Astfel, după secole de uitare și de dispreț, icoana ajunge în secolul XX, pe de o parte supusă distrugerii, în vreme ce, pe de altă parte, descoperirea ei se întinde mult dincolo de granițele lumii ortodoxe și câștigă o lume a cărei eterodoxie și cultură au condus odinioară la uitarea icoanei până și în ortodoxie. Munca imensă a restauratorilor care au readus la viață icoana veche este însoțită în zilele noastre de un număr tot mai mare de publicații ilustrate în diferite limbi, publicații științifice și teologice ale unor autori ortodocși, eterodocși și atei. Cât despre icoana însăși, ea pătrunde masiv în lumea culturii occidentale: se importă icoane din țările ortodoxe, le vedem în muzee; se înmulțesc colecțiile private și expozițiile în diferite orașe din lumea occidentală. Icoana ortodoxă îi atrage atât pe credincioși cât și pe necredincioși. Interesul care i se acordă este variat; există desigur entuziasmul față de tot ceea ce este vechi și pasiunea în general de a colecționa; dar este vorba întâi de toate despre o atracție pe planul religios, de o dorință de a înțelege icoana și, prin ea, de a înțelege ortodoxia. „În această epocă a imaginii, scrie E. Benz, este recomandat [...] să te adresezi ochiului, contemplării imaginii. Pentru a înțelege Biserica Ortodoxă a Răsăritului, această cale este cu atât mai potrivită cu cât icoana, care ne arată prin imagine lumea sfinților, ocupă aici un loc central"[8]. Și ceva mai departe: „Importanța icoanei în evlavia ortodoxă și fundamentul ei teologic deschid calea înspre domenii capitale ale dogmaticii ortodoxe. Într-adevăr, noțiunea de icoană este o noțiune centrală din punct de vedere dogmatic și ea revine în toate aspectele teologiei"[9]. Cea mai mare parte dintre credincioșii

[8] E. Benz, *Geist und Leben des Ostkirche*, Hamburg, 1957, p. 7.

[9] *Ibid.*, p. 21.

neortodocşi socotesc icoana fie, în mod conştient, ca pe o mărturie a ortodoxiei, fie, în afara unui context cultural conştient, ca pe o exprimare prin mijlocirea artei a creştinismului autentic, a rugăciunii. Contrar degradării acestui aspect al imaginii în catolicismul roman, icoana „îndeamnă la rugăciune". „În icoană, fiecare va găsi odihnă pentru sufletul lui; ele au multe să ne spună, nouă occidentalilor, şi pot să provoace şi în noi sfânta convertire la supranatural"[10]. Lumea este interesată atât de icoana veche cât şi de icoana mai recentă şi chiar contemporană, adesea având caracter eclectic, dar care nu se îndepărtează de canoane[11]. Aceasta pentru că icoana ortodoxă este singura artă din lume care, oricare ar fi nivelul ei artistic, chiar şi artizanal, revelează sensul nepieritor al vieții, acest sens a cărui nevoie se simte astăzi în lumea culturii europene contemporane.

Tocmai în acest context a fost pusă problema icoanei, într-un mod mai oficial, de către reprezentanții confesiunii anglicane, reevaluând astfel importanța celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic. În cadrul întâlnirii lor cu ortodocşii, la Râmnicu Vâlcea (România), în iulie 1974, anglicanii au plasat această chestiune în adevăratul ei context teologic. S-a formulat acolo speranța de a vedea dogma cinstirii icoanelor exprimată de către ortodocşi prin aplicarea ei la actualitatea contemporană, căci „o mai profundă înțelegere a principiilor pictării de icoane, care revelează adevărul şi consecințele întrupării lui Dumnezeu Cuvântul, ar putea să-i ajute astăzi pe creştini să înțeleagă mai bine învățătura creştină despre om şi despre lumea materială"[12].

---

[10] Recenzie la cartea lui L. Uspensky şi V. Lossky, „Călăuziri în lumea icoanei", în *La Pensée catholique*, nr. 75-76, 14 februarie 1953.

[11] În Franța există, numai la Paris, patru şcoli de pictură de icoane, dintre care unele au mai multe zeci de ani de existență, între ele numărându-se şi o şcoală a iezuiților. Acest lucru este cu atât mai semnificativ cu cât tocmai iezuiții sunt cei care şi-au dat osteneala, cu multă râvnă, să distrugă pictura tradițională de icoane.

[12] Proces verbal al sub-comisiei „Autoritatea Sinoadelor Ecumenice", vezi *Messager de l'Exarcat du Patriarche russe en Europe occidentale*, nr. 85-88, 1974, p. 40. Această chestiune a fost discutată de către aceeaşi sub-comisie în 1976 la Moscova.

Acest mod de a pune problema arată deja că „în epoca vizualului" apare nevoia, atât pentru neortodocşi cât şi pentru ortodocşii înşişi, de a căpăta conştiinţa a ceea ce înseamnă dogma cinstirii icoanelor pentru creştinismul contemporan. În Apus, dogma celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic nu a pătruns niciodată în conştiinţa eclesială; cât despre lumea ortodoxă, înţelegerea ei s-a estompat, iar importanţa ei capitală s-a şters oarecum în timpul perioadei de decădere a icoanei, în care sensul conţinutului ei teologic s-a pierdut. N-au crescut oare generaţii de ortodocşi în prezenţa unei arte care, măcar că se justifica prin dogma cinstirii icoanelor, nu îi corespundea cu adevărat? Să amintim că încă din veacul al XVII-lea, tot ceea ce avea legătură cu conţinutul confesional al imaginii a fost exclus din Sinodiconul rus al Biruinţei Ortodoxiei. Iar în vremea noastră, doar excepţional mai putem auzi într-o predică despre legătura acestei sărbători cu icoana. Prin dogma cinstirii icoanelor, conştiinţa universală a Bisericii a osândit refuzul imaginii socotite a fi o erezie, iar imaginea şi-a păstrat locul în viaţa Bisericii. Totuşi, semnificaţia ei vitală nu este percepută în toată plinătatea ei, iar acest lucru a provocat o indiferenţă faţă de conţinutul şi de rolul ei[13].

A înţelege în vremea noastră sensul dogmei cinstirii icoanelor înseamnă a înţelege icoana însăşi, nu doar ca suport al

---

[13] Astfel, la întrebarea unui teolog protestant despre semnificaţia cinstirii icoanelor, un episcop ortodox a răspuns: „Este un obicei". Începând din secolul al XVIII-lea, pictarea de icoane a devenit domeniul pictorilor profani, străini de dogmele Bisericii. Apoi studiul icoanei avea să încapă în mâinile unei ştiinţe care era ea însăşi străină de dogme. Deci, credincioşilor nu le-a mai rămas, cu adevărat, decât obiceiul pios de a se ruga în faţa unei icoane. Dar se întâmplă uneori lucruri încă şi mai rele. Astfel, într-o conversaţie privată, un episcop ortodox zicea: „dacă ar fi să vă credem, ne-am putea gândi că fără icoană nu există ortodoxie". „Imaginea face parte din însăşi esenţa creştinismului", scrie un pastor protestant (J. P. Ramseyer, *La Parole et l'Image*, Neuchâtel, 1963, p. 58). Rolurile, după cum vedem, sunt uneori inversate: ceea ce te-ai aştepta să auzi din gura unui episcop ortodox este înţeles şi exprimat de către un pastor protestant, şi invers. Absenţa seculară a imaginii l-a adus pe pastor la o concepţie ortodoxă despre aceasta, în vreme ce o deformare a imaginii în Biserică, seculară şi ea, l-a dus pe episcopul ortodox la o atitudine protestantă faţă de icoană.

rugăciunii sau ca podoabă a bisericii; înseamnă a-i înțelege şi mesajul, semnificația pentru omul zilelor noastre, a-ți da seama de mărturia ei duhovnicească, transmisă din străfundul ortodoxiei, semnificația inalterabilă a revelației creştine.

Totuşi, nu numai printre neortodocşi, dar şi în anumite medii ortodoxe, există un punct de vedere care, chiar şi atunci când se naşte din cele mai bune intenții, falsifică înțelegerea icoanei. Acest punct de vedere poate fi rezumat astfel: cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic, care a formulat dogma cinstirii icoanelor, nu a definit caracterul imaginii care trebuie cinstită, iar „teologia apărătorilor icoanei nu oferă nicio precizare asupra stilului". Altfel spus, Biserica nu a canonizat niciun „stil" sau gen de artă. Pentru omul format în cultura modernă, căruia deseori îi lipseşte o conştiință clară a Bisericii, acest punct de vedere îi permite să socotească şi chiar să afirme că alături de icoana canonică, pretins legată de o anumită epocă, de o anumită cultură, mai pot fi în Biserică şi alte genuri sau stiluri de artă, oglindind alte epoci.

Această atitudine se datorează într-o oarecare măsură influenței ştiinței contemporane, care susține că pictura de icoane, produs al Evului Mediu şi al concepției specifice acestuia despre lume, şi-a încheiat existența în secolul al XVII-lea. Odată cu dispariția culturii medievale, icoana s-a cufundat şi ea în trecut. Această atitudine este o sfidare a evidenței; totuşi, ea este preponderentă în ştiința zilelor noastre care vede în icoană, ca şi cea a secolului al XIX-lea, un anumit stadiu (bizantin, rusesc...) de dezvoltare culturală. Este curios să constați în treacăt că „noua concepție despre lume" este considerată total nouă, ruptă de cea veche, pe când arta cea nouă, produs al noii concepții despre lume, este socotită (oare de ce?) a fi dezvoltarea organică a artei vechi, din care ar decurge cât se poate de firesc. Ştiința detaşată de dogmă a introdus icoana în curentul general al artei ca atare; hotărând că icoana aparține domeniului culturii în general, a separat-o de viața Bisericii. Trebuie să mărturisim că, încă din secolul „luminilor", Biserica însăşi a cedat acestor sugestii şi a acceptat supusă ideea potrivit căreia creația artistică nu este domeniul ei, abandonând-o astfel culturii

profane[14]. Dar dacă icoana a supraviețuit vreme de trei secole şi continuă să trăiască şi astăzi, este, desigur, nu datorită ataşamentului față de cultura medievală, ci numai ca manifestare a credinței.

Timp de secole, Biserica a fost creatoare şi purtătoare a culturii. Cum teologia domina toate domeniile vieții, credința era împărtăşită de toți, iar întreaga viață era îndrumată de această credință şi îşi găsea sensul în ea. Arta exprima această credință, adică revelația pe care o poartă Biserica şi care a generat o concepție corespunzătoare despre lume, dând astfel naştere unei culturi eclesiale. Or, revelația nu s-a schimbat; credința noastră a rămas şi ea aceeaşi. Cultura eclesială continua astfel să existe. Dar conținutul icoanei, mesajul pe care ea îl poartă, nu depinde de o cultură, fie ea şi eclesială. Numai aspectul artistic şi istorico-eclesiastic al imaginii ține de cultură. Este remarcabil faptul că *horos*-ul celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic aşază pe acelaşi plan „cartea Evangheliilor, imaginea crucii, icoanele pictate sau rămăşițele sfinte ale martirilor". Or, Evanghelia, crucea, rămăşițele sfinților n-au nimic de a face cu cultura. Icoana este deci considerată o moştenire sacră, ieşită din străfundurile conştiinței universale a Bisericii. „Zugrăvirea de icoane [...] este o instituție aprobată şi o tradiție a Bisericii universale" (*horos*). Iar lupta sângeroasă din perioada iconoclastă avea ca miză nu numai dreptul de a-i înfățişa pe Dumnezeu şi pe sfinți, ci, în mod expres, imaginea purtătoare şi revelatoare a adevărului, adică tocmai un anumit „stil" al artei, o artă corespunzătoare Evangheliei. Aşadar, era vorba despre acest adevăr, tradus fie în cuvinte, fie în imagini, pentru exprimarea căruia mărturisitorii acceptau martiriul. Făurit progresiv de către Biserică, limbajul pictural al icoanei este, încă de la început, propriu tuturor popoarelor creştine, independent de fărâmițările naționale, sociale sau culturale, pentru că unitatea ei nu este rodul unei culturi co-

[14] În decursul ultimelor secole, este adevărat, ierarhia ortodoxă a fost complet degrevată de orice nevoie de a cunoaşte ceva în domeniul artei sacre; în locul ei, totul s-a decis de către puterea seculară, la Academia de arte frumoase.

mune, nici al unor reguli administrative, ci al credinței comune. În epoca celui de-al Șaptelea Sinod Ecumenic, limbajul pictural al Bisericii era identic cu cel al epocilor posterioare, chiar dacă nu era încă îndeajuns de purificat și de orientat înspre scopul lui. „Stilul" icoanei era moștenirea comună a întregii creștinătăți timp de un mileniu din istoria sa, atât în Răsărit cât și în Apus; altele nu existau. Drumul parcurs în istorie de acest limbaj pictural a însemnat și perioade de o mai mare precizie, puritate, și perioade de decadență și de deviere, funcție de asimilarea mai mult sau mai puțin completă a revelației. Acest limbaj este deci în chip necesar supus schimbărilor, dar unor schimbări înăuntrul „stilului" iconic, mai exact înăuntrul canonului iconografic, și aceasta este ceea ce vedem de-a lungul celor două mii de ani ai istoriei sale.

Din cauza concepției despre icoană ca simplă moștenire a trecutului sau ca una dintre formele posibile ale artei Bisericii, nu a existat, pentru majoritatea credincioșilor, a clerului și a episcopatului, o „descoperire" a icoanei. Trebuie să spunem că de fapt, din punct de vedere bisericesc, nu era nimic de „descoperit": multe icoane rămăseseră totuși în biserici (în general repictate, dar mai erau și unele originale), iar lumea se ruga înaintea lor. Este deci mai potrivit să vorbim în această împrejurare despre o întoarcere la icoană. Cinstirea icoanei a rămas aceeași, locul ei în cult și în viața Bisericii nu s-a schimbat. Dar, alături de ea, a apărut o artă „religioasă" cinstită în aceeași măsură. Aspectul doctrinal al icoanei, exprimat în decizii sinodale, în scrieri patristice sau în slujbele liturgice, raportul ortodox între imagine și învățătura revelată au dispărut din conștiința credinciosului. De aceea Biserica a ajuns să accepte orice imagini, cu condiția să aibă un subiect religios. În această stare, proprie secolelor XVIII-XIX, a rămas înțepenită atitudinea față de icoană, la fel cum o altă epocă înțepenise în vechiul ritualism. În ce privește imaginea însăși, mai precis aspectul ei ortodox, s-a deprins obiceiul de a nu-l vedea și de a nu-i acorda importanță. Iar întoarcerea la adevărata icoană, după secole de decadență, se petrece cu încetineală tocmai în mediile bisericești, oricât de paradoxal ar

părea[15]. Această încetineală dezvăluie profunzimea rupturii care există între noi şi icoană. „Iar în acest timp credincioşii ortodocşi, făcând parte din Biserică, caută cu ardoare mijloace psihologice şi de alte feluri, care să le faciliteze o mai bună apropiere de ortodoxie, la El Greco, la Cehov sau cine mai ştie unde. Orice, numai să nu trebuiască să se concentreze pe plinătatea Bisericii" (scrisoare personală din Rusia). „Orice, numai să nu trebuiască să se concentreze pe plinătatea Bisericii" – aici e problema. Această insensibilitate față de icoană, în calitate de imagine a revelației asimilate existențial, se datorează unei insensibilități la fel de adânci față de Biserică. Biserica este necunoscută: pentru mulți ea nu este decât o „valoare culturală" printre altele (sau o „valoare spirituală"); este un fel de apendice la cultură şi trebuie să-şi justifice existența slujind ca stimulent activității artistice, instalării justiției sociale etc. Altfel spus, este vorba aici de aceeaşi ispită privitoare la „Împărăția lui Israel" în care au căzut apostolii (*Faptele Apostolilor* 1, 6)[16].

[15] În seminarii şi în academii se predă arheologie creştină. Cât despre conținutul doctrinal al icoanei, el nu se învață deocamdată. Pentru prima dată, un curs de iconologie ca disciplină teologică a fost introdus în Seminarul Exarhatului Patriarhiei Moscovei în Europa Occidentală, la Paris, în 1954. Clerul este obligat să extragă cunoştințe despre conținutul imaginii din lucrări ştiințifice de istoria artei, care cuprind deseori digresiuni „teologice" cel puțin neaşteptate. Departe de noi gândul de a nega importanța lucrărilor ştiințifice pentru cunoaşterea icoanei. Dimpotrivă, vedem în ele un aport util la instruirea clerului. Totuşi, ele nu sunt pentru el decât o materie auxiliară secundară. Conținutul dogmatic al icoanei este cel care trebuie să stea la baza cunoştințelor lui. Nimeni nu este obligat să cunoască istoria artelor; dar să-şi cunoască credința, să discearnă dacă imaginea înaintea căreia se roagă exprimă sau nu această credință, este o datorie a fiecărui credincios, cu atât mai mult a clerului.

[16] Dacă în secolul al XIX-lea unui intelectual „îi era ruşine că este creştin", în vremea noastră „unui veritabil intelectual îi este ruşine să meargă la biserică. Există atâtea lucruri acolo care trebuie scoase afară, renovate, reorganizate, pentru ca ea să devină accesibilă conştiinței contemporane" (citat de preotul D. Doudko, *Speranța noastră*, Paris, 1975, p. 155, în limba rusă). Un intelectual consimte să fie credincios, dar i-ar trebui să adapteze credința Bisericii la „conştiința contemporană", nu să înțeleagă Biserica, ci să o adapteze propriei lui neînțelegeri, şi prin aceasta să o salveze. Trebuie spus că această sete de a „renova şi reorganiza", de a se apropia de nevoile

În zilele noastre, pentru omul cultivat, conştientizarea faptului că Biserica şi icoana există urmează aceeaşi cale. Şi într-un caz şi în celălalt, vedem aceleaşi etape de căutări, de greşeli şi, în fine, revelația (teologia în imagini). Parafrazându-l pe părintele Schmemann, putem spune că pentru a simți în icoană ceva mai mult decât o operă de artă sau un obiect de evlavie personală, „trebuie să vezi şi să simți în Biserica însăşi ceva mai mult decât adunarea credincioşilor"[17]. Un credincios, chiar dacă este atras de icoană, ezită adesea: nu este sigur dacă o icoană sau o imagine naturalistă este cea care îi exprimă credința. El vede icoane în muzee şi i se pare că dacă o biserică nu este împodobită decât cu icoane, ea se transformă într-un muzeu (ni s-a întâmplat să auzim lucrul acesta). Mai mult decât atât, diferența dintre o icoană şi o imagine religioasă naturalistă este deseori definită ca o diferență tocmai de stil: vechi – nou sau chiar vechi-ritualist – ortodox.

În afară de punctul de vedere expus (după care icoana nu ar fi decât un „stil" posibil printre altele în arta sacră) să mai notăm un altul, care îi slujeşte de altfel ca bază şi ca justificare celui dintâi. El este într-o asemenea măsură răspândit, încât s-a găsit exprimat în materialele Consultării pre-sinodale[18]. Acolo, atitudinea exprimată este pătrunsă de o bunăvoință pastorală şi doctrinală. „Icoana este o expresie a ortodoxiei, cu învățătura ei dogmatică şi morală [...], o revelare a vieții în Hristos şi a tainelor iconomiei dumnezeieşti pentru mântuirea oamenilor"[19]. Ar

---

epocii, despre care am vorbit deja (a se vedea capitolul precedent), este departe de a fi proprie numai timpului nostru. Încă de la sfârşitul veacului al IV-lea sau începutul veacului al V-lea, sfântul Vincențiu de Lerin scria: „Ei nu se mulțumesc cu un îndreptar tradițional al credinței, primit din vechime. Ci, din zi în zi, ei vor ceva nou, iarăşi şi iarăşi. Ard de pofta de a adăuga, de a schimba, de a-i suprima ceva religiei" (*Commonitorium,* cap. XXI, comentariu la Epistola I Timotei, Namur, 1960, p. 97). Astfel dar, „dacă este vreun lucru despre care să se spună: «Iată ceva nou!», aceasta a fost în vremurile străvechi, de dinaintea noastră" (*Eclesiastul* 1, 10).

[17] A. Schmemann, *Introducere în teologia liturgică,* Paris, 1960, p. 20 (în ruseşte).

[18] Este vorba despre întâlnirile pan-ortodoxe pregătitoare, în vederea întrunirii unui viitor sinod ecumenic (n. ed.).

[19] *Jurnalul Patriarhiei Moscovei,* nr. 1, 1961.

fi greu să spui mai bine de-atât. Totuşi, ceva mai departe citim: „Curentul realist în pictură este laptele duhovnicesc pentru norodul simplu". Iată un lucru care provoacă o serie de întrebări. Mai întâi este straniu, chiar de neînțeles, să clasezi poporul din Biserică în categorii culturale. Oare sarcina Bisericii nu este aceea de a descoperi tainele iconomiei dumnezeieşti tuturor membrilor ei, atât cultivați cât şi necultivați? Oare revelația nu se adresează omului, indiferent de nivelul lui cultural? Căci indiferent de cultură, omul asimilează această revelație şi crede duhovniceşte[20].

Pe de altă parte, de vreme ce icoana „oglindeşte ortodoxia în modul cel mai plenar şi exhaustiv, cu toată profunzimea şi în toată întinderea posibilă", acest lucru înseamnă că „curentul realist în artă" nu posedă această facultate; aceasta din urmă nu este deci „o revelație a vieții în Hristos" sau, în orice caz, este una trunchiată. „Tainele iconomiei dumnezeieşti pentru mântuirea oamenilor" nu ar fi aşadar destinate „norodului simplu?"[21] Dar Biserica şi-a micşorat sau şi-a simplificat vreodată învățătura, ca să o adapteze înțelegerii unuia sau altuia dintre straturile societății, inițiindu-i pe oameni în tainele mântuirii într-o măsură mai mare sau mai mică? Curentul „realist" în pictură, produs al unei culturi autonome, exprimă existența lumii văzute, autonomă şi ea în raport cu lumea divină; el exprimă viața „după elementele acestei lumi", chiar dacă această viață este idealizată de către evlavia personală a pictorului. Îi este cu neputință acestei arte, ca de altfel oricărei arte care s-ar mărgini numai la umanitatea lui Hristos, să descopere viața în Hristos sau să arate „calea mântuirii". Această cale a mântuirii omului şi a lumii nu constă în mod evident în acceptarea stării lor actuale ca fiind normală

[20] Este curios să notăm că, dacă odinioară ataşamentul față de icoană era socotit o lipsă de cultură numai bună pentru „norodul simplu", astăzi, dimpotrivă, icoana este destinată mediului cultivat, în vreme ce pictura aşa-zisă „realistă" este socotită „laptele pentru norodul simplu".

[21] Dacă în decursul istoriei Biserica a constatat un oarecare progres privind inițierea în tainele iconomiei dumnezeieşti, acest lucru nu avea deloc a face cu noțiunea de „norod simplu"; era vorba despre catehumeni, despre persoane care se pregăteau să primească botezul.

şi în reprezentarea ei în artă; dimpotrivă, ea constă în a arăta prin ce se îndepărtează lumea căzută de planul dumnezeiesc, în ce constă mântuirea omului şi, prin el, a lumii întregi. „Căci dacă un sfânt (aşa cum îl înfăţişează curentul «realist») seamănă întru totul cu el (cu credinciosul), în ce constă atunci puterea lui? Cum i-ar putea el veni în ajutor omului cufundat în griji şi în necazuri?" Autorul acestor cuvinte, o femeie istoric de artă, gândeşte în planul practic, cu o logică simplă, care îi inspiră un punct de vedere just (chiar dacă, în ochii ei, icoana este „o imagine de legendă", o „născocire")[22]. Ea înţelege diferenţa dintre icoană şi o imagine „realistă" mult mai bine decât numeroşi credincioşi şi membri ai clerului. Şi nu putem invoca aici faptul că logica este una şi credinţa alta: icoana se face nu pentru Dumnezeu, ci pentru credincios, iar logica simplă nu dăunează aici cu nimic. Când, de pildă, sfântul Vasile cel Mare spune: „Cel ce îl ridică pe cel căzut trebuie în chip necesar să se afle mai sus decât acela"[23], avem de-a face cu nimic altceva decât cu simpla logică, şi totuşi acest lucru se aplică tocmai vieţii duhovniceşti. Imaginea „realistă" este un rod al creaţiei „libere", nefiind încătuşată de dogmele Bisericii, creaţie pe care o cereau cu atâta insistenţă înnoitorii din secolul al XVII-lea.

Dacă, pe plan doctrinal, creaţia pictorului autonom în raport cu Biserica nu exprimă învăţătura mântuirii, această creaţie, întemeindu-se pe ideea pe care şi-o face pictorul despre viaţa duhovnicească, adică pe imaginaţia lui, riscă să fie, pe plan duhovnicesc, distrugătoare. Să cedăm aici cuvântul unor persoane mai competente decât noi în acest domeniu. „Facultatea imaginaţiei, scrie episcopul Ignatie (Briancianinov), este dezvoltată mai cu seamă la oamenii pasionali; ea lucrează în ei în conformitate cu regulile ei proprii şi transformă în pasional tot ceea ce este sfânt. Ne putem convinge de acest lucru din tablourile în care sunt înfăţişate evenimente şi persoane sfinte, de către pictori celebri, dar pasionali. Aceşti pictori s-au străduit să imagineze

[22] K. Kornilovici, *Pentru o cronică a artei ruseşti*, Moscova-Leningrad, 1960, p. 89 (în ruseşte).

[23] *Omilie la ziua sfintei Iulita Martira*, P.G. 31, F 57 B.

şi să reprezinte sfinţenia şi desăvârşirea în toate aspectele lor. Dar îmbibaţi, umpluţi de păcat cum sunt, ei înfăţişează păcatul, doar păcatul. O voluptate rafinată emană din imaginea prin care pictorul genial voia să înfăţişeze dragostea dumnezeiască şi castitatea, necunoscute de el [...]. Lucrările unor astfel de pictori îi entuziasmează pe privitorii pasionali; dar celor impregnaţi de duhul Evangheliei, aceste opere geniale, marcate de hulă şi de murdăria păcatului, le inspiră tristeţe şi repulsie"[24]. Pictorul, creator în concepţia modernă a acestui termen, adaugă protoiereul Pavel Florensky, „înfăţişând dragostea dumnezeiască şi castitatea, necunoscute de el", poate chiar să fie mişcat de intenţii şi de sentimente pioase. Dar recurgând doar la amintirea semiconştientă a icoanei, astfel de pictori „confundă adevărul canonic cu propriul lor liber arbitru; ei asumă lucrarea atât de responsabilă a Părinţilor Bisericii şi, nefiind Părinţi ai Bisericii, se poartă ca nişte impostori şi ca nişte martori mincinoşi. O astfel de icoană contemporană nu este altceva decât o mărturie mincinoasă proclamată public în Biserică"[25]. Şi nu este vorba aici numai despre persoana pictorului; arta însăşi, împrumutată din catolicismul roman şi străină premiselor dogmatice şi experienţei duhovniceşti a ortodoxiei, îşi aplică mijloacele proprii de expresie într-un domeniu în care nu sunt aplicabile, la ceva ce ele nu pot transmite[26]. Introducerea acestei arte în ortodoxie a fost rezultatul unei decadenţe spirituale, nu al unei deformări

---

[24] Operele Episcopului Ignatie Briancianinov, t. 3, *Eseuri ascetice*, ed. a III-a, Sankt Petersburg, 1905, p. 287 (în ruseşte).

[25] Pavel Florensky, „Iconostasul", în *Bogoslovskiye Trudy*, nr. 9, 1972, p. 107 (în ruseşte). Autorul caracterizează astfel pictura lui Vasneţov, Nesterov şi Vrubel.

[26] Să notăm o încercare amuzantă de a prezenta implantarea în ortodoxie a artei romane ca o „transformare progresivă a artei bizantine". Reiese de aici că arta barocă şi rococoul „aveau un imens succes la o mare parte a populaţiei ruseşti în secolul al XVIII-lea" şi că, exprimând un creştinism de tip franciscan, artiştii ruşi „nu ieşeau totuşi din Tradiţia ortodoxă primară". Această incursiune instructivă prin istoria artei se încheie cu un sfat: „Să frecventăm şcoala unei epoci pline de har" (cea a „Luminilor", probabil, pe lângă franciscani). J. P. Besse, „Affinités spirituelles du baroque russe", în *Contacts*, nr. 91, Paris, 1975, p. 351-358.

a învăţăturii. În raport cu aceasta, ea a rămas un element de împrumut, un corp străin fără legătură cu Tradiţia, cu moştenirea spirituală a Bisericii istorice. Deşi nu este deloc în acord cu deciziile Sinodului VII Ecumenic, s-a încercat totuşi legitimarea acestei arte – produs al unei culturi descreştinate – ca „lapte spiritual", având aceeaşi valoare cu icoana.

Există totuşi un argument mai serios în favoarea „stilului realist", alături de icoană. Este vorba despre existenţa imaginilor făcătoare de minuni: „Cele două genuri de artă sacră sunt acceptabile pentru a exprima adevărurile creştine în Ortodoxie datorită minunilor întâmplate cu aceste două genuri ale creaţiei iconografice bisericeşti"[27]. Astfel, dacă „stilul realist" nu exprimă plenitudinea adevărului mântuirii, acest lucru ar fi oarecum compensat prin existenţa imaginilor făcătoare de minuni.

Acest argument naşte o întrebare de principiu, o întrebare de fond: putem considera minunile ca fiind principiul director al vieţii Bisericii, fie în ansamblul ei, fie într-una din manifestările ei (în cazul nostru arta)? Sunt minunile un criteriu? Această întrebare, după cum am văzut deja[28], se pusese în secolul al XVII-lea, dar în sens invers: minunile nu erau acceptate ca un criteriu în iconografia canonică, iar aceasta tocmai de către partizanii curentului nou, „realist", din artă.

În minune, „rânduiala naturii este învinsă": pentru mântuirea omului, Dumnezeu înfrânge rânduiala pe care El însuşi a aşezat-o. Milostivirea dumnezeiască săvârşeşte minuni când în cadrul poruncilor şi al canoanelor, când încălcând poruncile dumnezeieşti şi canoanele Bisericii. Dumnezeu poate face minuni şi în afara icoanelor, tot aşa cum lucrează uneori prin oameni nevrednici şi prin forţele naturii. Dar un miracol, prin definiţie, nu poate fi normă: el e miracol tocmai prin aceea că iese din normă.

Viaţa întregii Biserici este, fără îndoială, întemeiată pe o minune: minunea prin excelenţă, care-i dă sens şi care ordonează

---

[27] Materiale ale discuţiei pre-sinodale, în *Jurnalul Patriarhiei Moscovei*, nr. 1, 1961.

[28] Vezi capitolul precedent.

toată această viață – întruparea lui Dumnezeu şi îndumnezeirea omului. „Minunea cea mare în cer şi pe pământ este că Dumnezeu este pe pământ, iar omul este în cer"[29]. Tocmai aceasta este minunea care constituie norma vieții Bisericii, normă fixată în canonul ei şi pe care Biserica o opune stării actuale a lumii. Pe aceasta se întemeiază ansamblul vieții liturgice a Bisericii: ciclul ei anual este definit de către etapele şi aspectele acestui miracol fundamental şi decisiv, şi nu de către diverse minuni particulare, chiar săvârşite de Hristos însuşi. Biserica trăieşte nu din ceea ce este trecător şi individual, ci din ceea ce este imuabil. Nu este aceasta oare pricina pentru care minunile nu i-au slujit niciodată drept criteriu, în niciun domeniu? Niciodată această viață nu a fost reglementată de către ele[30]. Este semnificativ faptul că hotărârile sinodale prescriu zugrăvirea de icoane nu întemeindu-se pe modele făcătoare de minuni (într-adevăr, minunile săvârşite de către o icoană sunt o manifestare exterioară şi temporară, nu manifestarea ei constantă), ci în acelaşi fel în care zugrăveau vechii iconari, adică după canonul iconografic. Este vorba aşadar, subliniem acest lucru, despre imaginea ortodoxiei canonice, adică despre o expresie nealterată a „tainelor iconomiei dumnezeieşti pentru mântuirea oamenilor".

Cât despre „stilul realist", cum ar putea oare deveni o imagine care nu exprimă învățătura Bisericii, care nu este purtătoare a „revelației vieții în Hristos", un mesaj al Bisericii? Şi cum, săvârşind minuni, ar deveni ea acceptabilă pentru a exprima „adevărurile creştine în ortodoxie", aidoma imaginii care le

---

[29] Sfântul Avvă Talasie, „Către preotul Pavel, despre dragoste, abstinență şi viața duhovnicească", în *Filocalia*, vol. 3, Moscova, 1888, p. 319 (în ruseşte).

[30] Să nu uităm că diapazonul calitativ al minunilor este vast: alături de minuni autentice, există „minuni" provenind din nevroze psihice, din credulitate; cunoaştem unele care nu sunt decât înşelăciuni şi, în sfârşit, există şi minuni de proveniență diabolică (a se vedea *Matei* 24, 24; II *Tesaloniceni* 2, 9; *Faptele Apostolilor* 13, 13-14; 19-20; cf. 16, 14). În fine, minunile autentice, adică mântuitoare, au fost cel mai adesea săvârşite de către Hristos nu asupra ucenicilor Lui, ci asupra unor străini, aşa cum şi astăzi ele se săvârşesc adeseori în afara Bisericii.

exprimă? O astfel de imagine poate totuşi, dacă subiectul ei nu contrazice învăţătura ortodoxă, adică dacă nu este eretică, să slujească drept punct de plecare pentru un nou tip de icoană canonică (cu condiţia, evident, ca minunea să fie autentică) şi să fie introdusă în canonul Bisericii.

Dogma cinstirii icoanelor este actualmente importantă nu numai pe plan doctrinar, în faţa non-ortodocşilor, ci şi într-o perspectivă extra-religioasă. Într-adevăr, pe de o parte, întâlnirea cu ortodoxia şi întoarcerea la izvoarele creştinismului, atât de caracteristică timpului nostru, sunt şi o întâlnire cu icoana, şi deci cu plenitudinea originară a revelaţiei creştine, exprimate prin cuvânt şi prin imagine. Pe de altă parte, mesajul icoanei ortodoxe răspunde problemelor timpului nostru, pentru că aceste probleme au un caracter net antropologic. Omul este problema centrală a epocii noastre, omul adus în impas de către umanismul secularizat.

Civilizaţia descompusă şi o serie de revoluţii ştiinţifice şi tehnice pun astăzi lumea în faţa unei întrebări: cum să păstrăm în om umanitatea lui? Mai mult: cum să conservăm specia umană însăşi? Progresul ştiinţific şi tehnic au ca scop binele omului, în primul rând eliberându-i energia creatoare, iar acest progres a cunoscut succese nemaivăzute în trecut. Dar într-o lume în care ştiinţa şi tehnica cunosc o dezvoltare vertiginoasă, într-o lume în care ideologiile contemporane sunt şi ele orientate spre binele şi progresul omului, se observă, paradoxal, o tendinţă irezistibilă către sălbăticirea atât exterioară cât şi interioară a omului: în locul unei spiritualizări a vieţii animale a omului, apare o bestializare a spiritului său.

Omul devine un instrument de producţie, iar valoarea lui esenţială constă nu în persoana, ci în funcţia lui. Viaţa cotidiană a omului este dominată în toate domeniile de falsuri, de surogate şi de o fărâmiţare care sfârşeşte în descompunere. Acest lucru conduce la o pierdere de echilibru spiritual şi fizic, la căutarea de „paradisuri artificiale" până şi în drog. „Omenirea pe care o observăm şi care suntem pare o omenire frântă. Frântă, mai întâi în fiecare dintre noi [...]. Iată-ne „cu susul în jos" şi fără

un centru în care totul să se împăciuiască. Deşiraţi în noi înşine, la fel suntem şi între noi"[31]. Or, în lumea de azi acest om frânt şi deşirat în el însuşi este „măsura tuturor lucrurilor". Această poziţie înaltă coincide, paradoxal, cum notează părintele Alexander Schmemann, cu o deformare a vocaţiei sale şi a planului lui Dumnezeu în ce-l priveşte. Epoca este antropocentristă, dar omul, centrul ei, este neînsemnat şi împuţinat. Omul autonom al culturii noastre contemporane, cea a umanismului, a refuzat asemănarea lui cu Prototipul; el nu a acceptat chipul slavei, revelat în trupul smerit al lui Hristos. Şi tocmai prin refuzul acestui chip al slavei celei de nespus a început civilizaţia noastră; ea a început cu ceea ce ar trebui să numim, prin analogie teologică, o a doua cădere[32]. Mutilându-şi natura, omul a violat ierarhia fiinţei şi, prin aceasta, şi-a denaturat rolul în raport cu lumea înconjurătoare: în loc să se supună voinţei dumnezeieşti, el s-a subordonat naturii materiale, pe care era chemat să o domine. Refuzându-L pe Dumnezeu Creatorul şi declarându-se el însuşi creator, omul îşi făureşte alţi zei, mai lacomi de victime omeneşti decât fuseseră zeii păgâni.

Pe plan spiritual, lupta împotriva lui Dumnezeu, fie ea învederată sau ascunsă, provoacă, prin reacţie, credinţa; fărâmiţarea şi descompunerea conduc la căutarea unităţii; falsul, artificialul – la gustul pentru autentic. În această lume în descompunere, când se pune problema de a şti cum putem crede, pentru ce, în cine şi în ce, omul caută sensul existenţei lui.

Şi iată că din nou destinul Bisericii ortodoxe şi cel al icoanei coincid. Dacă în timpul perioadei sinodale rolul conducător îi revenea Bisericii Rusiei, legate de un stat puternic, în prezent niciuna dintre Bisericile locale nu se găseşte într-o asemena situaţie. Dezvoltarea rapidă a culturii desacralizate a limitat mijloacele de acţiune de care dispunea Biserica. Dar, deşi oprimată de către ateismul militant şi de către alte religii, slăbită de schisme şi neorânduieli, ortodoxia se extinde în lumea exterioară. În

[31] Olivier Clément, *Questions sur l'homme*, Paris, 1972, p. 7.

[32] Alexander Schmemann, „Poţi fi credincios fiind civilizat?", în *Messager de l'ACER*, nr. 107, Paris, 1974, p.145-152 (în limba rusă).

zilele noastre, locul preponderent al misiunii nu-i mai aparține cutărei sau cutărei Biserici locale, ci ortodoxiei în calitate de manifestare a acestei revelații care este Biserica. Caracterul misiunii s-a schimbat şi el: nu mai este vorba doar despre a propovădui creştinismul unor popoare neluminate, ci mai cu seamă de a-l arăta ca pe un contrast în raport cu lumea descreştinată, cu cultura ei în plină descompunere. Acestei culturi caracterizate de fărâmițare şi de artificial, ortodoxia i se opune ca o antiteză, ca adevăr, unitate, autenticitate, pentru că natura însăşi a Bisericii, universalitatea ei, este contrariul separatismului, al neunirii, al divizării, al individualismului.

Revelația creştină aduce o răsturnare capitală în relația omului căzut cu Dumnezeu, pe de o parte, şi cu lumea în starea ei actuală, pe de altă parte; ea anunță restabilirea scopului Creatorului. „Căci gândurile Mele nu sunt ca gândurile voastre, şi căile Mele ca ale voastre, zice Domnul; şi cât de departe sunt cerurile de pământ, aşa de departe sunt căile Mele de căile voastre şi cugetele Mele de cugetele voastre" (*Isaia* 55, 8-9).

Creştinismul nu se adresează cutărei sau cutărei categorii de oameni, unei clase, unei societăți, unui organism, unui grup național sau social; el nu este un mijloc ideologic de ameliorare a lumii căzute, de instaurare a „Împărăției lui Dumnezeu" pe pământ. El revelează Împărăția lui Dumnezeu nu în condiții exterioare, ci înlăuntrul omului[33]. Acel „pocăiți-vă", adică „schimbați-vă mintea" *(metanoiete)* în sensul literal al cuvântului, din predica sfântului Ioan Botezătorul, înseamnă refuzul căii urmate anterior, adoptarea unei vieți noi, opuse celei a păcatului. „Deci, dacă este cineva în Hristos, este făptură nouă; cele vechi au trecut, iată toate s-au făcut noi" (II *Corinteni* 5, 17). Toată predica evanghelică (pildele despre Împărăția lui Dumnezeu, predica de pe munte etc.) merge în sensul opus căilor lumii căzute. Perspectiva evanghelică, expresie a esenței înseşi a creştinismului, este

---

[33] Pentru poporul evreu, venirea în lume a lui Mesia cel aşteptat s-a dovedit un „scandal" tocmai pentru că împărăția făgăduită a Fiului lui David nu este o împărăție din această lume, ci o împărăție înlăuntrul omului, iar drumul care duce la ea trece prin cruce.

o dezmințire a atitudinii care consideră normale dezagregarea şi descompunerea ce domnesc în lume. Realitate, adevăr, cale a mântuirii, ea este contrariul legii „prințului acestei lumi", al acestei stări maladive considerate în general ca „normală", naturală, proprie creației („aşa e firesc" – iată justificarea cea mai curentă). Dar lumea, creație a lui Dumnezeu, este bună şi frumoasă; păcatul, divizarea, putreziciunea, dezagregarea, acestea nu sunt natura ei, ci o stare pe care i-a impus-o omul. Creştinismul nu poartă deci în el negarea acestei lumi, ci dimpotrivă, prin intermediul omului, vindecarea ei; omul este chemat să conducă lumea ce-l înconjoară înspre unirea cu Creatorul. Lumii în care domnesc răul, violența şi vrajbele sângeroase, îi este opusă imaginea unei lumi transfigurate în Umanitatea lui Hristos, altfel spus sensul existenței sale în perspectiva destinului ei ultim.

În zilele noastre, în această lume „cu susul în jos", se înfruntă două orientări totalmente diferite ale omului şi ale creativității lui: antropocentrismul umanismului secularizat şi areligios şi antropocentrismul creştin. În această confruntare, unul dintre rolurile principale îi revine icoanei. Iar semnificația esențială a „descoperirii" ei în epoca noastră ne apare nu atât în faptul că lumea a început să o aprecieze şi să o înțeleagă mai mult sau mai puțin bine, ci în mărturia pe care ea o aduce omului contemporan: mărturie a victoriei omului asupra oricărei dezagregări şi descompuneri, mărturie a unui alt plan al vieții, care îl plasează pe om într-o perspectivă cu totul diferită în raport cu Creatorul lui şi orientează cu totul altfel atitudinea lui față de lumea decăzută, îi dă o altă cunoaştere, o altă viziune asupra acestei lumi.

Revenind la cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic, trebuie să spunem că el nu a proclamat nimic nou în esență; el nu a făcut decât să definească semnificația imaginii creştine, aşa cum fusese ea încă de la început. Nu menționăm aici, pe scurt, decât temele esențiale care au un raport direct cu diverse aspecte ale problemelor actuale.

Atât în *horos* cât şi în judecățile sale, Sinodul asociază icoana în primul rând cu Evanghelia, adică cu teologia luată în sensul

ei inițial, manifestată, după expresia sfântului Grigorie Palama, „prin Adevărul însuşi care este Hristos şi care, fiind Dumnezeu mai presus de veacuri, s-a făcut pentru noi şi teolog"[34].

Ne aflăm aici în fața noțiunii creştine de *imagine* sau de *chip* şi a semnificației ei în teologie şi, deci, în viața omului creat după chipul lui Dumnezeu. „Dacă omul este *logikos* [...], dacă este «după chipul» Logosului, tot ceea ce priveşte menirea ființei omeneşti – harul, păcatul, mântuirea prin Cuvântul făcut om – va trebui să se raporteze şi la teologia chipului. Şi acelaşi lucru îl vom putea spune despre Biserică, despre taine, despre viața duhovnicească, despre sfințenie sau despre țelurile ultime. Nu există vreo ramură a învățăturii teologice pe care să o putem izola complet de problema chipului, fără să ne pască primejdia să o separăm de trunchiul viu al tradiției creştine. Vom putea spune că pentru un teolog de tradiție universală, din Răsărit ca şi din Apus, fidel marilor linii ale gândirii patristice, tema chipului (în dubla lui accepție – chip ca principiu al manifestării divine sau chip ca fundament al unei relații particulare a omului cu Dumnezeu) trebuie să aparțină esenței creştinismului"[35]. Prin întrupare, care este faptul dogmatic fundamental al creştinismului, „chip" şi „teologie" se găsesc legate atât de strâns încât expresia „teologie a chipului" ar putea deveni chiar un pleonasm – asta desigur dacă vrem să considerăm teologia ca pe o cunoaştere a lui Dumnezeu în Logosul lui, care este chipul de o ființă al Tatălui[36].

Astfel, de vreme ce unicul Ipostas dumnezeiesc al lui Iisus Hristos este cel care, prin întrupare, revelează lumii Cuvântul şi Chipul Tatălui, teologia şi icoana sunt împreună o aceeaşi expresie a revelației prin cuvânt şi prin imagine. Altfel spus, teologia prin cuvânt şi teologia prin imagine formează ontologic un întreg şi, prin aceasta, o singură îndrumare pentru om,

---

[34] Citat de Amfilohie Radovici, *To Mysterion tes Agias Triados kata ton Gregorion Palaman (Misterul Sfintei Treimi după Grigorie Palama)*, Tesalonic, 1973, p. 144.

[35] V. Lossky, „Teologia chipului", în *Messager de l'Exarchat du patriarche russe en Europe occidentale*, nr. 30-31, 1959, p. 123.

[36] *Ibid.*, p. 129.

ghidându-l în asimilarea revelației, pe calea mântuirii[37]. Imaginea, prin urmare, fiind unul din adevărurile fundamentale ale revelației, face parte din plinătatea învățăturii Bisericii.

Întemeind icoana pe întrupare, adică pe dogma hristologică, Sinodul VII se referă cu insistență (şi în repetate rânduri) la existența cinstirii icoanelor încă din vremea apostolilor, adică la succesiunea neîntreruptă a tradiției apostolice. Este adevărat că omul zilelor noastre (cu credința lui în infailibilitatea ştiinței) este înclinat spre scepticism în fața acestei afirmații, cu atât mai mult cu cât referiri la vechime au fost adesea folosite ca dovezi de autenticitate, fără temeiuri suficiente. Dar Părinții Sinodului se bazau nu pe datele pe care le foloseşte ştiința zilelor noastre, ci, aşa cum am văzut, pe esența însăşi a creştinismului, pe venirea în lumea creată a „chipului lui Dumnezeu Celui nevăzut, mai întâi născut decât toată făptura" (*Coloseni* 1, 15 – pericopă citită de sărbătoarea icoanei lui Hristos celei nefăcute de mână, sau a Sfintei Fețe). „Când Cuvântul lui Dumnezeu s-a făcut trup, zice sfântul Irineu [...], a făcut să apară chipul în tot adevărul lui, devenind El însuşi întocmai ceea ce era chipul său şi a restabilit asemănarea [...] făcându-l pe om cu totul asemănător Tatălui celui nevăzut"[38]. Acest chip al Dumnezeului celui nevăzut, întipărit în materie ca o mărturie „a adevăratei şi neînchipuitei întrupări a lui Dumnezeu Cuvântul" (*horos*-ul Sinodului), este opus pe de o parte absenței oricărei imagini a lui Dumnezeu în Vechiul Testament, iar pe de altă parte, falsei imagini a păgânismului, idolul. În fața acestei false imagini a lui Dumnezeu, create după

[37] Când cuvântul încetează să corespundă imaginii văzute, se produce o ruptură între ele: două moduri diferite de a exprima aceeaşi realitate se dezbină, unitatea lor ontologică, ce corespunde unității adevărului însuşi, se distruge în detrimentul plenitudinii revelației. Astfel, expresia „teologie în imagine", pe care ne-am obişnuit să o aplicăm icoanei, nu este admisibilă decât atunci când aceasta corespunde teologiei, după concepția patristică, aşadar ca o cunoaştere concretă a lui Dumnezeu, dând naştere unui contact direct cu El. Altminteri, terminologia patristică ar risca să fie aplicată imaginii în virtutea unei simple combinații de cuvinte; aşa cum s-a întâmplat în secolul al XVII-lea.

[38] *Împotriva ereziilor*, V, 16, 2, Paris, 1969, t. II, p. 217.

chipul omului, creştinismul înalţă înaintea lumii imaginea Creatorului, el arată acest prototip ascuns omului de către păcat, dar după care omul a fost, cu toate acestea, făcut. Această imagine trăieşte în Tradiţie, care este memoria harismatică sau mistică a Bisericii, viaţa ei lăuntrică. Înainte de toate, această Tradiţie este *„unitatea Duhului,* legătura vie şi neîntreruptă cu taina Cincizecimii"[39]. De aici stăruinţa Părinţilor sinodali în referirile lor la Tradiţia apostolică[40]. De vreme ce revelaţia creştină a fost dată lumii, încă de la început, într-un mod îndoit, prin cuvânt şi prin imagine, sinodul, „urmând învăţăturii sfinţilor Părinţi şi tradiţiei Bisericii universale" (*horos*), afirmă existenţa imaginii încă de la origine, şi nu numai necesitatea ei, ci şi apartenenţa ei organică la creştinism, apartenenţă ce decurge din întruparea însăşi a unei Persoane dumnezeieşti. De aceea iconoclasmul, în ciuda vechimii lui, care urcă tot până la începuturile creştinismului şi, cu toate că opoziţia lui faţă de imagine se sprijină pe interdicţia vetero-testamentară, fiind hrănită de curentele spiritualiste de tendinţă origenistă, acest iconoclasm s-a izbit aşadar de un obstacol de netrecut şi nu a făcut decât să slujească precizării şi mai bunei vizibilităţi a adevărului revelat.

Pentru epoca noastră, însemnătatea celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic constă înainte de toate în faptul că, răspunzând unui iconoclasm declarat, el a proclamat pentru totdeauna icoana ca pe o exprimare a credinţei creştine, un atribut inalienabil al ortodoxiei. Astfel, dogma cinstirii icoanelor este un răspuns dat tuturor ereziilor (iconoclasmul fiind „o sumă a multe erezii şi greşeli", conform Sinodului) care subminau şi continuă să submineze, pe faţă sau în mod latent, anumite aspecte ale umanităţii

[39] G. Florovsky, „Fragmente teologice", în revista *Puti*, nr. 31, Paris, 1931, p. 23 (în ruseşte).

[40] Nici cuvântul, nici imaginea nu trăiesc decât în Tradiţie. În afara acesteia, Evanghelia devine, cum vedem acum, un document istoric din primele veacuri ale erei noastre, Vechiul Testament, istoria poporului evreu, iar Biserica se dizolvă în noţiunea generală de religie. Într-adevăr, „a refuza semnificaţia Tradiţiei înseamnă în esenţă a refuza Biserica în calitate de trup al lui Hristos, înseamnă a o diminua" (G. Florovsky, „Casa Tatălui", în revista *Puti*, nr. 27, Paris, 1927, p. 78, în ruseşte).

dumnezeieşti şi această Divino-Umanitate în ansamblu şi, prin urmare, antropologia creştină. Prin dogma cinstirii icoanelor, Părinţii prezenţi la Sinod protejează antropologia creştină, adică raportul dintre Dumnezeu şi om, manifestat în Persoana lui Iisus Hristos Dumnezeu; ei văd centrul lui de greutate nu în enunţuri teoretice, ci în experienţa concretă a sfinţeniei şi în imagine. Într-adevăr, „dacă întruparea lui Dumnezeu Cuvântul, ca realizare a omului desăvârşit, este un eveniment înainte de toate antropologic, revelaţia Duhului Sfânt, locuirea Lui în om este şi ea un eveniment antropologic"[41]. De aceea, în cadrul biruinţei împotriva iconoclasmului, conştiinţa universală a Bisericii afirmă icoana ca biruinţă a ortodoxiei, ca o mărturisire de către Biserică a adevărului revelat, pentru că antropologia creştină şi-a găsit expresia cea mai directă şi cea mai evidentă tocmai în icoana ortodoxă. Oare nu ea este cea care manifestă „adevărul şi consecinţele întrupării dumnezeieşti" şi cea care arată în mod deplin şi cu cea mai mare profunzime învăţătura creştină despre raporturile dintre Dumnezeu şi om, dintre om şi lume? A exclude chipul din antropologia creştină înseamnă, aşadar, nu numai a exclude o mărturie vizibilă a întrupării lui Dumnezeu, ci şi a renunţa la o mărturie a asemănării cu Dumnezeu dobândite de om, la realizarea iconomiei divine. Înseamnă a aduce atingere mărturisirii ortodoxe a adevărului.

Icoana este înainte de toate înfăţişarea unei persoane indicate prin numele ei propriu (fie ea Persoana dumnezeiască a lui Hristos, fie o persoană omenească); prin urmare, adevărul icoanei este condiţionat de autenticitatea ei: autenticitatea istorică, pentru că „icoana este o asemănare care înfăţişează originalul"[42], şi autenticitatea harismatică[43]. Dumnezeu, indescriptibil în Divi-

---

[41] Rezumatul german al cărţii arhimandritului Amfilohie Radovici, *Misterul Sfintei Treimi...*, p. 231.

[42] Sfântul Ioan Damaschin, *Primul tratat...*, cap. IX, p. 45.

[43] Să notăm un comentariu mai degrabă original referitor la icoană şi la *horos*-ul celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic din lucrarea *L'An de grâce du Seigneur, un commentaire de l'année liturgique byzantine* scrisă de un călugăr al Bisericii Răsăritene, Beirut, 1972, t. 2, p. 169: „Amintim aici, zice autorul, câteva noţiuni fundamentale în privinţa icoanelor. Întâi de

nitatea Sa, se uneşte „fără amestecare şi fără despărţire" (dogma de la Calcedon) cu umanitatea descriptibilă. Omul îşi uneşte umanitatea descriptibilă cu Divinitatea cea indescriptibilă.

Am notat deja faptul că, pentru apărătorii icoanei, chipul Persoanei lui Hristos, ca mărturie a întrupării Lui, este şi mărturia realităţii Tainei euharistice[44]. Astfel, autenticitatea imaginii, a conţinutului ei, se vădeşte în conformitatea ei cu Taina. Credinţa Bisericii se deosebeşte de toate celelalte prin comuniunea concretă, fizică, cu obiectul ei. Prin acest contact, credinţa devine vedere, cunoaştere, comunitate de viaţă cu El. Această viaţă comună se împlineşte în Euharistie. Rugăciunea dinaintea Potirului se adresează unei Persoane concrete, pentru că numai adresându-te persoanei, într-o relaţie cu Ea, este cu putinţă să fii părtaş la ceea ce poartă în Sine această Persoană, la ceea ce enipostaziază. Or, acest contact presupune o imagine, de vreme ce omul nu se adresează unui Hristos imaginar, nici unei divinităţi abstracte, ci unei Persoane: „*Tu* eşti cu adevărat Hristos [...]; acesta este Trupul *Tău*...[...] (chipul de pe Potir). În Euharistie, pâinea şi vinul se prefac, prin lucrarea Duhului Sfânt, în Trupul şi Sângele dumnezeiesc al lui Hristos cel înviat şi slăvit (creştinismul nu cunoaşte o înviere „spirituală" în afara trupului); mântuirea s-a

---

toate icoana nu este o reprezentare, o asemănare". Totuşi, după învăţătura Părinţilor, icoana este tocmai un portret înfăţişând asemănarea cu prototipul, de care se deosebeşte prin natura ei. Dacă icoana „nu este o reprezentare, o asemănare", cum atunci, după autorul însuşi, are ca temă „Persoana lui Hristos sau a Maicii lui Dumnezeu" sau a altor sfinţi? Autorul se străduieşte mai departe să-şi convingă cititorul că nu ar trebui exagerat rolul icoanei în evlavia creştină. „Biserica nu i-a silit niciodată pe credincioşi să aibă acasă icoane sau să le rezerve un anumit loc în evlavia şi în rugăciunea personale". Dar Biserica ortodoxă nu „sileşte" niciodată pe nimeni la nimic (noţiunea de „silire" îi este proprie nu ortodoxiei, ci catolicismului roman). Pentru binele membrilor ei, ea ia decizii. Aşa se spune şi în horos-ul Sinodului: „Hotărâm [...] să punem în sfintele Biserici ale lui Dumnezeu, pe vasele şi pe veşmintele sfinte, pe ziduri şi pe scânduri, în case şi pe drumuri, preţioasele şi sfintele icoane [...], să le cinstim prin sărutare şi prin închinare".

[44] A se vedea capitolul *Marele Sinod de la Moscova şi chipul lui Dumnezeu Tatăl* şi J. Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine*, Paris, 1969, p. 260.

lucrat şi se lucrează întotdeauna prin trup[45]. „Euharistia însăşi reprezintă pentru noi mântuirea tocmai pentru că este Trup şi umanitate"[46]. Aşadar, chipul Persoanei lui Hristos nu corespunde Tainei decât dacă înfăţişează un trup asupra căruia moartea nu mai are putere (*Romani* 5, 8-9), adică Trupul lui Hristos în slavă. Astfel, realitatea Trupului slăvit al lui Hristos în Taina Euharistiei este în mod necesar legată de autenticitatea chipului lui personal, căci Trupul lui Hristos reprezentat în icoană este acest „Trup al lui Dumnezeu care străluceşte de slava dumnezeiască, nestricăcios, sfânt, de viaţă făcător"[47]. Aici imaginea, în calitate de mărturie a întrupării, este legată de eshatologie, căci Trupul slăvit al lui Hristos este Trupul celei de-a doua veniri a Lui şi al judecăţii (vezi rugăciunea dinaintea Potirului). De aici formula celui de-al treilea canon al sinodului din 869-870: „Dacă cineva nu cinsteşte icoana lui Hristos Mântuitorul, acela să nu-L vadă nici la a doua Sa venire"[48].

Altfel spus, numai dublul realism al imaginii poate corespunde Tainei Euharistiei, realism ce uneşte reprezentabilul şi nereprezentabilul. Iar această legătură dintre Taină şi imagine exclude orice imagine care nu arată decât „înfăţişarea de rob" sau vreo noţiune abstractă.

La fel ca în cazul icoanei lui Hristos, autenticitatea icoanei unui sfânt constă în corespondenţa ei cu prototipul. Or, experienţa personală a îndumnezeirii este o unire a umanităţii reprezentabile cu Dumnezeirea nereprezentabilă. Potrivit Sfân-

---

[45] Nu numai că creştinismul nu dematerializează trupul, dar el este, dimpotrivă, hotărât materialist. Încă de la origine, el nu se mulţumeşte să reabiliteze trupul, ci afirmă că el este mântuitor, afirmă transfigurarea firii omeneşti şi învierea în trupul ei, în materie. „Nu ador materia, scris sfântul Ioan Damaschin; ci îl ador pe Ziditorul materiei, care s-a făcut, pentru mine, materie [...] şi prin mijlocirea materiei a săvârşit mântuirea mea; şi nu voi înceta să cinstesc materia prin care s-a realizat mântuirea mea" (*Primul tratat în apărarea sfintelor icoane*, XVI, şi *Al doilea tratat...*, XIV, p. 49-51; 107-108).

[46] John Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine*, Paris, 1969, p. 260.

[47] Sesiunea a VI-a a Celui de-al Şaptelea Sinod Ecumenic, Mansi XIII.

[48] A se vedea capitolul „Perioada post-iconoclastă".

tului Efrem Sirul, omul „care şi-a curăţit ochii inimii, îl vede întotdeauna în el însuşi pe Domnul, ca într-o oglindă"[49] şi „se preface în acelaşi chip" (II *Corinteni* 3, 18). Astfel, un sfânt este reprezentat nu după aspectul trupului Său stricăcios, ci după cel al trupului slăvit al lui Hristos.

Se cade să facem aici totuşi o precizare. Teologia nu are de a face cu concepte abstracte, precum filosofia; ea are de a face cu fapte concrete, cu datele revelaţiei, fapte care transcend mijloacele de expresie omeneşti. Iconografia se află în aceeaşi situaţie, în faţa aceloraşi fapte. Cum revelaţia creştină transcende atât cuvintele, cât şi imaginile, nicio expresie verbală sau picturală nu poate să-L exprime ca atare pe Dumnezeu, să dea o cunoaştere adecvată şi directă a Lui. În acest sens, şi una şi cealaltă sunt întotdeauna un „eşec", pentru că ele trebuie să transmită inimaginabilul prin imaginabil, nereprezentabilul prin reprezentabil, să exprime în creaţie ceea ce o depăşeşte, ceea ce este de o altă natură. Dar valoarea lor constă tocmai în aceea că teologia şi icoana ating piscurile posibilităţilor omeneşti şi se vădesc insuficiente. Iar Dumnezeu Însuşi nu Se revelează oare, prin cruce, „eşecul" suprem? Tocmai prin acest „eşec" care le este propriu, teologia şi icoana sunt chemate să mărturisească despre Dumnezeu, să facă perceptibilă prezenţa divină, această prezenţă care, în realitatea ei, este accesibilă în experienţa sfinţeniei.

În acest domeniu, constata Vladimir Lossky în cursurile sale, există în teologia şi în arta sacră două erezii opuse una celeilalte. Prima erezie este „umanizarea" (imanentizarea), coborârea transcendenţei divine până la concepţiile noastre omeneşti. Pentru artă, epoca Renaşterii poate sluji de exemplu; pentru teologie, raţionalismul care depreciază adevărurile dumnezeieşti până la nivelul filozofiei umane; o teologie fără „eşec", o artă fără „eşec". Această artă este frumoasă, dar ea limitează umanitatea lui Hristos şi nu Îl indică în niciun fel pe Dumnezeu-Omul. Cealaltă erezie este capitularea de la bun început în faţa eşecului, refuzul oricărei exprimări. În artă este iconoclasmul, refuzul

[49] *Psaltirea sau cugetarea la cele dumnezeieşti*, 51, Moscova, 1904, p. 107 (în ruseşte).

imanenței Dumnezeirii, adică al întrupării înseşi. În teologie este fideismul. Prima erezie naşte o artă fără evlavie, o gândire fără evlavie; în cea de-a doua, necredința este disimulată sub o aparentă evlavie.

Aceste două poziții, opuse în manifestările lor, au ca punct de pornire aceleaşi premise antropologice. „În perspectiva patristică răsăriteană, părtăşia la viața dumnezeiască este cea care face ca omul să fie om, iar aceasta nu doar în împlinirea finală, ci încă din momentul creării lui şi în fiecare clipă a vieții lui"; dimpotrivă, „teologia apuseană consideră în mod tradițional ca fiind dovedit că actul însuşi al creării presupune nu numai ca omul să aibă o *altă* natură decât Dumnezeu, ci şi că existența care i-a fost dată să fie, ca atare, autonomă: vederea lui Dumnezeu poate fi țelul existenței individuale a unui «mistic», dar ea nu este condiția adevăratei umanități a omului"[50]. Iată două concepții radical diferite despre menirea omului, a vieții şi a creării lui: pe de o parte, antropologia ortodoxă înțeleasă ca împlinirea omului prin asemănarea lui cu Dumnezeu, asemănare manifestată existențial, într-un mod creator şi viu, determinând prin urmare conținutul imaginii ortodoxe. Pe de altă parte, antropologia confesiunilor occidentale, care afirmă autonomia omului în raport cu Dumnezeu: omul este creat după chipul lui Dumnezeu, dar, fiind autonom, nu este în corelație reală cu Prototipul. De aici dezvoltarea umanismului, cu antropologia lui autonomă în raport cu Biserica şi descreştinată, în care omul nu se deosebeşte de celelalte făpturi decât în categorii naturale: el este „un animal rațional", „social" sau de alt fel.

Cum am văzut în capitolul precedent, introducerea lui *filioque* şi, mai departe, împuținarea principiului personal, cu doctrina harului creat, antrenează o concepție neortodoxă a raporturilor dintre Dumnezeu şi om, dintre om şi lume. Autonomia omului în raport cu Dumnezeu înseamnă autonomia rațiunii şi a celorlalte facultăți ale lui. Deja Toma de Aquino recunoaşte independența

---

[50] J. Meyendorff, „Philosophy, Theology, Palamism and Secular Christinity", în *St. Vladimir's Seminary Quarterly*, nr. 4, 1966, Crestwood, N. Y., p. 205.

completă a rațiunii naturale în raport cu credința. „O dată cu Toma de Aquino, începe ruptura dintre creștinism și cultură, ruptură ce s-a dovedit fatală pentru ansamblul culturii creștine a Occidentului [...], și al cărei sens tragic s-a manifestat în prezent în toată amploarea lui"[51].

Cât privește creația artistică, deja Cărțile Caroline, în contradicție cu cel de-al Șaptelea Sinod Ecumenic, o separă de experiența universală a Bisericii, o socotesc autonomă și, prin aceasta, îi determină viitorul. A vedea în icoană o cale a mântuirii, echivalentă cu cuvântul Evangheliei (cum face Sinodul), iată un lucru care, pentru teologii lui Carol cel Mare, era cu totul și cu totul de neconceput, așadar inacceptabil. Teoretic, catolicismul roman recunoaște cel de-al Șaptelea Sinod Ecumenic și mărturisește dogma cinstirii icoanelor. Dar în practică, poziția exprimată de Cărțile Caroline rămâne în Apus poziția oficială până în ziua de azi.

Dacă în secolul al XII-lea și, în parte, în cel de-al XIII-lea, imaginea avea în Apus o oarecare legătură cu antropologia creștină, o lentă descompunere conduce arta puțin câte puțin la o ruptură definitivă de ea. Autonomă, această artă se mărginește să traducă ceea ce nu depășește facultățile naturale ale omului. De îndată ce nu mai există pătrundere a necreatului în creație, harul, ca un efect creat, nu poate decât să amelioreze facultățile naturale omenești. Ceea ce creștinismul respinsese încă de la început din arta sa, anume o reprezentare iluzorie a lumii văzute, devine un scop în sine. Din momentul în care nereprezentabilul este conceput în aceleași categorii ca și reprezentabilul, limbajul realismului simbolic dispare, iar transcendența divină este iarăși coborâtă la nivelul vieții curente. Mesajul creștinismului este minimalizat, adaptat concepției umane. Cedând ispitei „reușitei" (contrarul „eșecului"), imitarea vieții inundă arta în epoca Renașterii. Odată cu entuziasmul pentru antichitate, se instalează cultul trupului în locul transfigurării trupului omenesc. Învățătura creștină despre raporturile dintre Dumnezeu și om se angajează într-o direcție falsă, iar antropologia este submi-

[51] B. Zenkovsky, *Fundamentele filosofiei creștine*, Frankfurt pe Main, 1960, vol. I, p. 9 (în rusește).

nată; este suprimată astfel perspectiva eshatologică a cooperării omului cu Dumnezeu. „În măsura în care umanul se instalează în artă, Dumnezeu se îndepărtează de ea, totul se miceşte şi se profanează, ceea ce era instrument de adorare devine obiect de idolatrie; ceea ce era revelaţie se mulţumeşte să fie iluzie, semnul sacrului se şterge, opera nu mai este decât un mijloc de bucurie şi de confort; omul s-a întâlnit cu sine însuşi şi se adoră în arta sa"[52]. Chipului revelaţiei i se substituie „chipul acestei lumi trecătoare". Iar minciuna imitaţiei naturii nu constă numai în a înlocui imaginea tradiţională cu o ficţiune, ci şi în a păstra subiectele religioase, estompând graniţele care despart văzutul de nevăzut; astfel, distincţia dintre ele dispare, iar acest lucru duce la negarea până şi a existenţei înseşi a lumii spirituale. Imaginea îşi pierde semnificaţia creştină, ceea ce conduce în definitiv la respingerea ei, la un iconoclasm declarat. „Aşa se justifică iconoclasmul Reformei, [...] căci el nu priveşte veritabila artă sacră, ci degenerarea acestei arte în Occidentul medieval"[53].

În această artă, care este o afirmare a ordinii cosmice aşa cum o percepem acum, sunt elaborate legile perspectivei optice sau liniare, considerată nu numai ca normală, ci ca unicul mijloc ştiinţific valabil pentru a reprezenta spaţiul, tot aşa cum condiţia văzută a lumii este considerată, şi ea, ca normală. Această perspectivă apare, cum a arătat părintele Pavel Florensky, „atunci când se descompune stabilitatea religioasă a concepţiei despre lume, când metafizica sacră a conştiinţei *comune* a poporului este roasă de judecata individuală a persoanei *particulare*, izolate, cu punctul ei de vedere *particular* [...]. Atunci apare perspectiva caracteristică a conştiinţei izolate"[54]. Este ceea ce s-a întâmplat în Occident în epoca Renaşterii şi în lumea ortodoxă în secolul al XVII-lea. Această perspectivă se descompune la rândul ei, în vremea noastră, când se descompun concepţia umanistă despre lume, din care s-a născut, şi, o dată cu ea, cultura şi arta ei.

[52] J. Onimus, *Réflexions sur l'art actuel*, Paris, 1964, p. 80.

[53] O. Clément, „Un ouvrage important sur l'art sacré", în *Contacts*, nr. 44, 1963, p. 278.

[54] P. A. Florovsky, „Perspectiva inversată", în *Trudy po znakovym sistemam*, III, Tartu, 1967, p. 385 (în ruseşte).

În catolicismul roman, arta sacră este considerată ca depinzând de artist, iar acesta, la rândul lui, este influențat de epocă şi de modă. Prin urmare, „Biserica (romană) nu a socotit niciodată vreun stil ca aparținându-i, ci a admis genurile fiecărei epoci, după caracterul şi condiția fiecărui popor şi după nevoile diverselor rituri"[55]. „Nu există deci stil religios, nici stil bisericesc"[56]. În raport cu arta, Biserica nu este decât un mecena, ca şi în alte domenii ale activităților culturale. Rezultă de aici că semnificația imaginii ca mod de exprimare a revelației creştine în experiența universală a Bisericii a rămas străină confesiunilor occidentale. După cum ştim, cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic atribuie începuturile pictării icoanelor Sfinților Părinți călăuziți de Duhul Sfânt. „Sfinții [...] au lăsat descrierea vieții lor pentru binele şi mântuirea noastră, şi au transmis faptele lor Bisericii universale, prin mijlocirea reprezentărilor picturale"[57]. Aceste „fapte transmise pentru mântuirea noastră" constituie o expresie existențială a echivalenței dintre icoană şi propovăduirea evanghelică. Mărturia Sfinților Părinți, „puterea şi dreptul de a exprima sau de a formula experiența credinței Bisericii"[58], este de fapt puterea ei de a învăța. Or, în artă, catolicismul roman retrage această slujire sfinților Părinți şi doctori ai Bisericii şi îl încredințează pictorilor. „Voi, artiştii, puteți să citiți mesajul lui Dumnezeu, zice papa Paul al VI-lea primind nişte pictori americani, şi să îl traduceți pentru oameni"[59]. Astfel, i-ar fi de ajuns omului să-şi dezvolte calitățile lui naturale (în cazul nostru talentul de pictor), ca să devină purtătorul „mesajului lui Dumnezeu". Ne aflăm aici în fața aceleiaşi situații ca în gândirea teologică, aşa cum este ea orientată în zilele noastre. Căci în Occident „teologia

---

[55] *La Liturgie. Constitution conciliaire et directives d'application de la réforme liturgique*, cap. VII, „L'Art sacré et le matériel du culte", par. 123, Paris, 1966, p. 100.

[56] „Commenataire de la Constitution sur la Liturgie", în *La Maison-Dieu*, nr. 77, Paris, 1964, p. 214. Când arta occidentală a fost adoptată în ortodoxie, atitudinea aceasta a fost şi ea, după cum am văzut, acceptată.

[57] Actele Sinodului VII Ecumenic, Sesiunea a VI-a.

[58] G. Florovsky, *Fragmente teologice*, p. 25.

[59] Ziarul *L'Aurore*, Paris, 27 iulie 1976.

contemporană este mai cu seamă ocupată să-L descopere pe Dumnezeu în experiența umană ca atare; iar aceasta duce la „umanizarea" lui Dumnezeu și contrazice în mod nemijlocit cunoașterea patristică" [60]. În virtutea acestei atitudini de principiu, pliindu-se pe variațiile culturii autonome, așa cum în Renaștere acceptase imitarea naturii, catolicismul roman acceptă în zilele noastre arta contemporană. Dar această artă, după ce a făcut țăndări vechea lume a formelor și a noțiunilor, a ajuns la o fărâmițare care sfârșește în descompunere, iar uneori în blasfemie și în demonism flagrant. „Arta modernă ne oferă imaginea unei lumi mânate către un destin nou și oarecum devorată de o sete de renegare, care să accelereze trecerea spre viitor [...]". Arta modernă dezvăluie „un vertij de vid și o angoasă a acestui neant care, pentru spiritul nostru, este absurdul; se face astfel ecou temelor pe care le regăsește filozofia contemporană, mai ales cea a existențialismului, a lui Sartre îndeosebi"[61].

Așadar tocmai în momentul naufragiului iremediabil al artei și al mediului din care s-a născut, intră icoana în această lume de fărâmițare și de descompunere, ca un stindard al ortodoxiei, ca un mesaj care se adresează liberei voințe a omului creat după chipul lui Dumnezeu. Mărturisind despre întrupare, icoana opune antropologia creștină autentică, antropologiei falsificate a confesiunilor occidentale și a celei a culturii contemporane decreștinate.

În loc să traducă facultățile, fie chiar și pe cele mai înalte, ale compusului spiritual, psihic și corporal al omului autonom,

---

[60] J. Meyendorff, *Philosophy, Theology, Palamism*, p. 206.

[61] R. Huyghe, „Nous vivons l'époque du point zéro dans l'art", în *Arts*, nr. 848, 20-26 decembrie 1961. Urmează de aici că, pentru a ne întoarce la așa-zisa „simplitate a primelor veacuri" și la „sărăcia" obligatorie, se ajunge la manifestări extreme: bisericile sunt golite complet până la a semăna întru totul cu niște temple protestante. „O confuzie regretabilă, scrie D. von Hildebrand, care suprimă toate distincțiile fundamentale dintre lucruri, se manifestă și în obiceiul – observat în Statele Unite și în Franța – de a înlocui chipurile zugrăvite ale sfinților și ale lui Hristos însuși cu fotografii de bărbați, de femei și de copii suferinzi, victime ale războaielor, ale mizeriei și ale injustiției sociale" (D. von Hildebrand, *La Vigne ravagée*, Paris, 1974, p. 109, în notă). În sfârșit, biserica însăși este adaptată unor folosințe diverse: conferințe, dansuri, reprezentări teatrale.

icoana, ca şi cuvântul Evangheliei, îndeplineşte funcţia constantă care, încă de la origine, a fost cea a artei creştine: dezvăluirea adevăratelor raporturi dintre Dumnezeu şi om.

Şi aşa cum la început răsturnarea adusă în lume de către Hristos venit în trup fusese „scandal" şi „nebunie" (I *Corinteni* 1, 23), tot aşa în zilele noastre, icoana intră în lumea aceasta „care n-a cunoscut, prin înţelepciune, pe Dumnezeu" (*ibidem*, 21), în această lume de înşelăciune şi de amăgire, ca „nebunia propovăduirii" (*ibid.*). Ea aduce în această lume aflată în derută o mărturie a autenticităţii, a realităţii unui alt mod de viaţă, alte norme de raporturi existenţiale, introduse în lume prin întruparea lui Dumnezeu şi necunoscute omului sclav al legilor biologice; ea aduce un mesaj nou despre Dumnezeu, despre om şi creaţie, o atitudine nouă faţă de lume. Ea arată la ce este omul chemat, ce trebuie el să devină, plasându-l într-o perspectivă diferită. Altfel spus, icoana denunţă căile adoptate de către om şi lume; dar în acelaşi timp, ea este un apel adresat omului, ea îi arată alte căi de urmat. În ea, perspectiva lumii văzute este confruntată cu perspectiva evanghelică, lumea zăcând în păcat, cu lumea transfigurată. Toată structura icoanei este orientată în aşa fel încât să-i împărtăşească omului revelaţia dată lumii prin creştinism, să-i arate prin mijlocirea formelor văzute esenţa însăşi a răsturnării aduse de el. Or, ca să exprime această răsturnare, icoanei îi trebuie o structură cu totul specială, mijloace specifice de exprimare, un „stil" aparte.

În structura icoanei regăsim ceea ce se numeşte perspectiva inversată; aici „înainte de toate frapează o întreagă serie de particularităţi de forme care par uneori omului culturii europene moderne o enigmă de nepătruns"[62]. Astfel, aceste forme sunt de obicei înţelese ca tot atâtea deformări. Dar este „deformare" doar în raport cu ochiul obişnuit cu perspectiva liniară şi cu concepţia despre lume considerată actualmente ca normală, altfel spus, comparată cu formele care exprimă viziunea despre lume a timpului nostru. În realitate, nu este vorba despre o deformare,

[62] L. F. Geghin, *Limbajul operei pictate*, Moscova, 1970, p. 36 (în ruseşte).

ci despre un limbaj pictural diferit, anume limbajul Bisericii[63]. Această „deformare" este firească, chiar indispensabilă conținutului pe care îl exprimă icoana. Pentru un iconar tradițional, atât în trecut cât şi în zilele noastre, această structură a icoanei este singura cu putință şi ea este indispensabilă. Născută din experiența liturgică a Bisericii, ea opune (împreună cu celelalte forme de artă) experiența universală a Bisericii, „punctului de vedere particular" al omului autonom, experienței individuale a pictorului, cu a sa „conştiință izolată".

Nici perspectiva liniară, nici clar-obscurul nu sunt excluse din icoană; dar aici ele încetează să slujească creării unei reprezentări iluzorii a lumii văzute[64] şi se înscriu în structura generală în care perspectiva „inversată" este cea care domină. Se cuvine să precizăm înainte de toate că în acest termen tehnic general admis de „perspectivă inversată", expresia „inversată" nu este exactă, de vreme ce nu există pur şi simplu o inversare a perspectivei liniare, un soi de reflectare în sens invers (ca în oglindă). Nu există un sistem de perspectivă inversată care ar corespunde sistemului perspectivei liniare. Legii rigide a acesteia din urmă i se opune o altă „lege", un alt principiu al construirii imaginii, decurgând din conținutul acesteia. Acest alt principiu implică o serie întreagă de procedee, care dau o reprezentare fie contrară (inversată) în raport cu iluzia, fie cu totul diferită de aceasta (ca şi sensul a ceea ce se reprezintă). Acest sistem

---

[63] De aici şi dificultatea unei analize ştiințifice a acestui limbaj. O explicare a icoanei care ar fi numai estetică sau rațională este imposibilă, pentru că revelația creştină, care este conținutul ei, trăirea vieții dumnezeieşti date omului, nu este accesibilă analizei ştiințifice. Numai domeniul, ca să zicem aşa, periferic îi este accesibil ştiinței şi intră în competența ei. Este vorba, cum am văzut deja, despre aspectul artistic al operei, despre contextul ei social şi istoric, despre structura imaginii, influențe, împrumuturi etc. De aceea ştiința se mărgineşte la a pune în lumină paralelele dintre icoană şi folclor, viețile sfinților şi literatura profană. Dar când ea încearcă să explice esența însăşi a artei Bisericii, rămânând în categoriile care îi sunt proprii, se ajunge la inepții precum „imaginația pioasă a pictorului", „abstracția", „dematerializarea lumii văzute şi a trupului omenesc" etc.

[64] Cuvântul grecesc *skiagraphia* desemnează în acelaşi timp o imagine în perspectiva optică, o reprezentare în clar-obscur şi o iluzie.

extrem de variat şi de suplu păstrează toată libertatea pictorului; el este totuşi aplicat în mod consecvent şi constant, conform cu orientarea lui proprie[65].

După ştiinţa contemporană, „se dovedeşte că nu vedem obiectele apropiate aşa cum le înfăţişa Rafael [...]. Vedem cele ce sunt aproape aşa cum le înfăţişau Rubliov şi pictorii ruşi vechi"[66]. Să dezvoltăm puţin acum această afirmaţie. Rafael desena, de bună seamă, altfel decât Rubliov, dar de văzut vedea tot ca şi el, fiind vorba aici despre o lege a naturii înseşi referitoare la

---

[65] Este bine să notăm aici un rezultat foarte interesant al studiilor ştiinţifice contemporane asupra modului în care este tratat spaţiul în icoană (P. Florovsky, „Perspectiva inversată", în *Trudy po znakovym sistemam,* III, în ruseşte); E. Panovsky, „Die Perspektive als symbolische Form", în *Vortrage der Bibliothek Warburg,* 1924- 1925; *Aufsätze zu Grundlagen der Kunstwissenchaft,* Berlin, 1964; L. Geghin, *Limbajul operei pictate,* şi mai ales B. V. Rauschenbach, *Structurile spaţiale în pictura rusească veche,* Moscova, 1975, în ruseşte). Se constată aici, dacă nu o superioritate a principiilor structurii icoanei faţă de cele ale artei moderne, cel puţin egalitatea lor. Se dovedeşte că bogăţia şi diversitatea procedeelor de reprezentare ale icoanei sunt în mod evident superioare procedeelor artei timpului modern. Se constată că structura imaginii, într-o artă socotită „barbară" până mai deunăzi, necesită, pentru a fi descifrată, un aparat matematic mult mai complex decât descifrarea unei picturi din Renaştere, înarmată, după cum se pretinde, cu „unica metodă ştiinţific valabilă pentru a înfăţişa lumea văzută". Este semnificativ, iar lucrările ştiinţifice o notează adesea, că niciun sistem de perspectivă inversată nu a fost vreodată predat şi niciun manual nu vorbeşte despre aşa ceva. Se bănuieşte că ea era transmisă prin tradiţie. Dar tradiţia nu poate transmite structura icoanei decât în aspectul ei general, altminteri am avea o repetare mecanică a mereu aceleiaşi forme de perspectivă, ceea ce nu este cazul. Ea este întotdeauna aplicată diferit şi în grade variate, chiar şi în subiecte identice, şi combinată cu perspectiva optică. Anumite elemente ale perspectivei inversate, care se întâlnesc şi în alte forme de artă, sunt uneori considerate tot atâtea dovezi că acest sistem nu este legat de conţinutul creştin al imaginii. Ni se pare că asta nu dovedeşte nimic. Într-adevăr nimbul, de pildă, ca expresie a luminii, se întâlneşte destul de frecvent în contexte diverse. Revelaţia luminii era în parte cunoscută şi în religii necreştine. Putem deci presupune că sensul structurilor analoge celei a icoanei era şi el parţial cunoscut. Ceea ce contează totuşi este că acest sistem de structuri spaţiale a devenit un sistem consecvent şi bine orientat tocmai în arta creştină şi numai aici.

[66] *Chestiuni de literatură,* nr. 9, 1976, p. 40 (în ruseşte).

percepția vizuală. Dar diferența constă în aceea că Rafael supunea vederea naturală a ochiului uman, controlului rațiunii lui autonome, îndepărtându-se astfel de această vedere. Iconarii, dimpotrivă, nu se îndepărtau, pentru că sensul a ceea ce înfățișau ei nu numai că nu cerea acest lucru, dar nu permitea să se depășească percepția naturală a primului plan, la care se limitează structura icoanei.

Să încercăm să ilustrăm prin câteva exemple această corespondență dintre structura icoanei şi conținutul ei.

Reprezentarea spațiului în icoană are această particularitate că este în trei dimensiuni (icoana nu este o artă bi-dimensională), cea de-a treia este limitată de către suprafața icoanei, iar reprezentarea este orientată înspre spațiul real ce se află înaintea imaginii. Altfel spus, comparată cu reprezentarea iluzorie a spațiului în profunzime, cea a icoanei ne arată *inversul*. Dacă o pictură, construită conform legilor perspectivei legilor liniare, reprezintă un alt fel de spațiu, neavând niciun raport cu spațiul real în care se găseşte, în icoană vedem contrariul: spațiul reprezentat se include în spațiul real, nu există ruptură între ele. Reprezentarea se limitează la prim-plan. Persoanele înfățişate de icoană şi cele care se găsesc în fața ei sunt unite într-un acelaşi spațiu.

Din moment ce revelația se adresează omului, şi imaginea i se adresează tot lui.

Construcția în profunzime este ca tăiată de un fond plat, „lumina" în limbajul iconarilor. Nu există un focar de lumină: ea pătrunde tot. Lumina este simbol al divinului. Dumnezeu este lumină, iar întruparea Lui este venirea luminii în această lume: „Venit-ai şi Te-ai arătat, Lumina cea neapropiată" (condacul Bobotezei). Or, după sfântul Grigorie Palama, „Dumnezeu Se numeşte lumină nu după ființa Lui, ci după lucrarea Lui"[67]. Lumina este, aşadar, această lucrare dumnezeiască şi putem spune, prin urmare, că ea este esențialul în conținutul icoanei; această lumină, într-adevăr, stă la temelia limbajului ei simbolic.

[67] *Contra lui Akyndinos*, P.G. 150, 823, citat de V. Lossky, *Vision de Dieu*, Neuchâtel, 1962, p. 133.

Trebuie să precizăm aici: fundalul icoanei simbolizează lumina, indiferent de culoare, deşi imaginea ei cea mai adecvată este aurul. Acesta este prin natura lui străin culorilor şi nu se potriveşte cu ele; dar folosirea de culori pentru fundalul-lumină nu-i contrazice sensul, deşi îi reduce puterea semnificativă. Aurul este un fel de cheie pentru înțelegerea fundalului ca lumină.

Strălucirea aurului simbolizează slava dumnezeiască, şi nu este vorba aici despre vreo alegorie, nici despre o asimilare gratuită, ci chiar despre o expresie adecvată. Într-adevăr, aurul străluceşte în lumină, dar este în acelaşi timp opac[68]. Aceste proprietăți corespund domeniului duhovnicesc pe care aurul este chemat să le exprime, semnificației a ceea ce el trebuie să traducă simbolic – atributele Dumnezeirii. „Dumnezeu nu Se numeşte lumină după ființa Lui", căci această ființă este de necunoscut. „Putem afirma, zice sfântul Vasile cel Mare, că din lucrări Îl cunoaştem pe Dumnezeu, pe când de ființa Lui nu suntem în stare să ne apropiem, pentru că lucrările Lui sunt cele care coboară spre noi, pe când ființa Lui rămâne inaccesibilă"[69]. Această inaccesibilitate a Dumnezeirii este numită „întuneric". „Întunericul dumnezeiesc este *lumina inaccesibilă* în care se spune că *locuieşte* Dumnezeu (I *Timotei* 6, 16)"[70].

Astfel, „lumina inaccesibilă" este „lumina care este mai luminoasă decât lumina"[71], orbitoare şi deci de nepătruns. Iar aurul, care îmbină luminozitatea strălucitoare şi opacitatea, exprimă simbolic în mod adecvat lumina dumnezeiască – întuneric de nepătruns, adică ceva esențial diferit de lumina naturală, care este opusul întunericului.

---

[68] Vezi S. S. Averincev, „Aurul în sistemul simbolurilor culturii bizantine", volum omagial dedicat lui V. N. Lazarev, în *Vizantiya, Youjnye Slaviane i drevnyaya Rus. Zapadnaya Evropa, Isskusstvo i Kultura,* Moscova, 1973, p. 43- 52 (în ruseşte).

[69] Sf. Vasile cel Mare, *Scrisoarea 234* (către Amfilohie), în *Scrieri,* partea a III-a, trad. rom. C. Cornițescu şi T. Bodogae, Edit. Institutului Biblic, col. PSB, vol. 12, Bucureşti, 1988, p. 483.

[70] Sf. Dionisie Areopagitul, începutul *Scrisorii a 5-a* (către Dorothei), trad. rom. D. Stăniloae, Edit. Paideia, 1996, p. 258.

[71] Sf. Dionisie Areopagitul, *Teologia mistică,* p. 248.

Această lumină este lucrarea lui Dumnezeu, manifestarea Lui în afară, energia ființei Lui, în care se scaldă subiectul reprezentat. Iar „cel care participă la energia divină, devine într-un anume mod lumină în sine"[72], pentru că „energiile dăruite creştinilor de către Duhul Sfânt nu mai apar ca nişte cauze din afară, ci ca har, ca lumină lăuntrică ce preschimbă firea, îndumnezeindu-o"[73]. Când această lumină iluminează omul întreg, atunci, după sfântul Simeon Noul Teolog, „omul se uneşte duhovniceşte şi trupeşte cu Dumnezeu, fiindcă sufletul nu se separă de minte, nici trupul de suflet, ci printr-o unire în chip ființial Dumnezeu Se uneşte cu omul întreg"[74]. La rândul său, omul devine purtător al luminii pentru lumea exterioară.

În acest fel, lumina şi acțiunea ei sunt cognoscibile şi accesibile, şi prin urmare reprezentabile; ceea ce rămâne de nespus şi inaccesibil este izvorul ei, ascuns de impenetrabila lumină-întuneric. Pornind de la sensul şi conținutul icoanei, ne permitem să afirmăm că această particularitate a fundalului-lumină trebuie înțeleasă ca o traducere simbolică a principiului însuşi al teologiei apofatice: imposibilitatea absolută de a cunoaşte Ființa divină, care rămâne total inaccesibilă. Acest fundal este limita dincolo de care creatura nu poate pătrunde în cunoaşterea lui Dumnezeu: Ființa divină întrece întotdeauna posibilitățile omeneşti de cunoaştere, iar înțelegerea acestei limite nu rezultă din speculații dialectice, ci dintr-o experiență trăită a revelației, dintr-o participare existențială la lumina necreată.

După învățătura Sfinților Părinți, măreția omului nu constă în aceea că este un microcosmos, o lume mică în cea mare; ea constă în menirea lui, pentru că el este chemat să fie o lume mare în cea mică, un dumnezeu creat. De aceea în icoană totul este centrat pe chipul omului. Față de omul autonom în raport

---

[72] Sf. Grigorie Palama, citat de V. Lossky, *Vederea lui Dumnezeu*, trad. rom. R. Rus, Edit. Institutului Biblic, Bucureşti, 1995, p. 140.

[73] V. Lossky, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, Edit. Anastasia, Bucureşti, 1992, p. 249.

[74] Sf. Simeon Noul Teolog, *Cateheza* XV, în *Scrieri II. Cateheze*, trad. rom. I. I. Ică jr, Edit. Deisis, Sibiu, 1999, p. 186.

cu Dumnezeu, de omul închis în el însuşi şi care şi-a pierdut integritatea naturii, ea arată omul care a realizat asemănarea cu Dumnezeu, care a învins dezagregarea (în el însuşi, în omenire şi în toată creația văzută)[75]. Omului mic, rătăcit într-o lume imensă şi ostilă, omului care şi-a pierdut unitatea cu restul creației, icoana îi opune un om mare, înconjurat de o lume mică în raport cu el, un om care şi-a restabilit poziția regală în lume şi a transformat dependența lui de aceasta într-o supunere a lumii la Duhul care locuieşte în el. În locul terorii pe care omul o inspiră creației, icoana arată împlinirea nădejdii ei, eliberarea ei din „robia stricăciunii" (*Romani* 8, 21).

Energia divină, această lumină care dă formă şi unitate întregului, triumfă împotriva separării dintre spiritual şi corporal, şi chiar împotriva celei dintre lumea creată (văzută şi nevăzută) şi lumea divină. Înfăţişată în icoană, lumea întreagă este pătrunsă de puterea acestei lumini necreate. Creația nu este închisă în ea însăşi. Dar nu este vorba nici despre o confuzie a lumii create cu necreatul. Distincția dintre cele două lumi nu este abolită (aşa cum se întâmplă în arta iluziei optice); ea este, din contră, bine subliniată. Prin intermediul anumitor procedee, de forme şi de culori, lumea văzută şi reprezentabilă este delimitată în raport cu lumea divină, care nu este decât conceptibilă în duh, nu însă şi reprezentabilă. Lumina necreată, a cărei natură este alta decât cea a ființei create, pătrunzând în aceasta, provoacă o depăşire a categoriilor temporale şi spațiale; astfel, ceea ce reprezintă icoana, unificat de această lumină, este inclus într-o altfel de existență, diferită de cea în care domnesc condițiile lumii văzute. Este „Împărăția lui Dumnezeu venind întru putere" (*Marcu* 9, 1), lumea care comunică cu veşnicia. Nu este vorba despre o

---

[75] Dacă oamenii care nu sunt sfinți sunt înfăţişaţi la fel ca sfinții, nu este nicio contradicție: omul este creat după chipul lui Dumnezeu şi, pentru Biserică, nu există, potențial, păcătos care să nu se poată pocăi. După sfântul Macarie cel Mare, până şi un om care s-a făcut locuință a diavolului păstrează, în virtutea libertății lui, posibilitatea de a se converti (*Filocalia*, t. I, Sankt Petersburg, 1877, p. 149, în ruseşte). De altfel, păcătosul din icoană nu este singur; ca şi toate celelalte, el este legat de sfântul înfăţişat, adică se află în strălucirea sfințeniei lui.

lume extra-terestră, nici imaginară; ceea ce se înfățișează este lumea noastră pământească, dar reașezată în ordinea ei ierarhică, reînnoită în Dumnezeu, pătrunsă cum este, o repetăm, de harul dumnezeiesc necreat. De aceea mijloacele folosite pentru realizarea icoanei, atât în ansamblu cât şi în detalii, exclud tot ceea ce este iluzoriu, că vorbim despre iluzia spațiului, despre cea a luminii naturale etc[76]. Nu există, din punctul de vedere al credinciosului, nici o deformare a spațiului, nici vreo distorsiune a perspectivei; din contră, perspectiva este redresată, de vreme ce lumea este văzută aici nu în optica unei „conştiințe izolate", nici din mulțimea punctelor de vedere ale pictorului autonom, ci din unicul punct de vedere al Creatorului, ca o împlinire a planului divin.

Ceea ce este arătat în icoană se realizează, ca arvună, în euharistia Bisericii. „Binecuvântată este Împărăția Tatălui şi a Fiului şi a Sfântului Duh", acesta este ecfonisul cu care începe dumnezeiasca Liturghie. Această Împărăție este *alta* decât cea a Cezarului; este *opusul, inversul* împărăției „stăpânitorului acestei lumi". Or, în slujbele ei, Biserica intră într-un timp nou, devine o creație nouă, în care timpul nu mai este divizat în trecut, prezent şi viitor; categoriile temporale şi spațiale cedează locul unei alte dimensiuni. Şi aşa cum spațiul reprezentat în icoană se uneşte cu spațiul real dinaintea ei, tot aşa şi evenimentul înfățişat, care are loc într-un timp trecut, se uneşte cu momentul prezent. Fapta pe care o reprezintă icoana şi cea care se împlineşte în slujbă sunt unite în timp („Fecioara *astăzi* pe Cel mai presus de ființă naşte", „*astăzi* Domnul făpturii şi Împăratul slavei este pironit pe cruce"). Prezentul este aici legat de realitatea eshatologică: „Cinei Tale celei de taină [...] *astăzi* părtaş mă primeşte". Între împărtăşirea apostolilor reprezentată în icoană şi cei ce se împărtăşesc în biserică nu există ruptură, nici în timp, nici în spațiu. Prin împărtăşirea cu Trupul lui Hristos cel înviat şi slăvit, cel al venirii Sale de-a doua – acest Trup pe care îl arată icoana – Bi-

[76] În imagine, iluzia este la fel de inacceptabilă ca în viața duhovnicească, în asceză şi în rugăciune. Ea este „amăgirea supremă" şi reprezintă nu numai o piedică în calea rugăciunii, ci chiar opusul ei.

serica văzută şi Biserica nevăzută se unesc şi, într-o mulţime de persoane, vii şi moarte, se realizează unitatea naturii lor transformate de har, unitate după chipul Tri-unităţii divine.

Conţinutul icoanei determină nu numai structura ei, ci şi tehnica şi materialele folosite. Aşa cum notează părintele Pavel Florensky, „nici tehnica pictării icoanei, nici materialele folosite nu pot fi întâmplătoare în raport cu cultul [...]. Este greu să ne imaginăm, fie şi într-o analiză estetică formală, că o icoană poate fi zugrăvită cu orice, pe orice şi folosind orice procedee"[77]. Într-adevăr, aşa cum autenticitatea imaginii este legată de Euharistie, la fel este şi cea a oricărei materii care intră în cult. „Ale Tale dintru ale Tale, Ţie Îţi aducem [...]" Aceste cuvinte sunt împrumutate din rugăciunea lui David asupra materialelor adunate pentru a construi Templul („De la Tine sunt toate şi cele primite din mâna Ta Ţi le-am dat Ţie", I *Cronici* 29, 14). Biserica a păstrat acest principiu vetero-testamentar, care îşi atinge plinătatea de sens în Euharistie, cum am văzut: materia răscumpărată prin întrupare este adusă să participe la cultul lui Dumnezeu. De aceea în icoană, în ceea ce priveşte materia, nu este vorba numai despre consistenţă şi de calitate, ci înainte de toate de autenticitate. Icoana intră în ansamblul a tot ceea ce îi oferă omul lui Dumnezeu, în toate cele prin care Biserica îşi săvârşeşte lucrarea, aceea de a sfinţi şi de a transfigura lumea prin om, de a vindeca materia bolnavă de păcat, de a face din ea o cale spre Dumnezeu, un mijloc de comuniune cu El[78].

---

[77] P. Florensky, *Iconostasul*, p. 115.

[78] Tehnica tradiţională, elaborată în decursul mileniilor şi folosită pentru pictarea icoanelor, presupune alegerea de materiale ce reprezintă participarea completă a lumii văzute la facerea unei icoane. Vedem aici „reprezentanţi" ai lumii vegetale (lemnul), animale (cleiul, oul), minerale (creta, culorile). Toate acestea sunt luate în starea lor naturală, purificată, şi, prin munca omului, aduse ca să ia parte la cult. Când materia adusă de om ca ofrandă lui Dumnezeu îşi pierde legătura organică cu ansamblul materiei create de Dumnezeu, prin dezvoltarea modernă a mijloacelor tehnice, ea nu mai poate sluji sfinţirii lumii; dimpotrivă, devine o piedică. Astfel, folosirea de materii artificiale, de exemplu de materiale plastice, fără viaţă şi fără caracter propriu, este o pervertire. „Materialul plastic este o manifestare a emancipării omului în raport cu natura, cu creaţia

Am încercat să arătăm, cu ajutorul câtorva exemple, că sensul icoanei este cel care, pe de o parte, îi explică vitalitatea, iar pe de altă parte, îi defineşte structura, într-o desăvârşită conformitate cu scopul ei, determinându-i totodată şi modul de folosire. „Pictarea de icoane este în acelaşi timp o nevoință artistică şi o nevoință religioasă, plină de încordare în ale rugăciunii şi ale ascezei (de aceea Biserica cunoaşte deosebita ceată a sfinților-zugravi de icoane, în persoana cărora, tocmai prin aceasta, este canonizată şi arta ca o cale spre mântuire)"[79]. Cum calea mântuirii presupune o participare existențială la realitatea reprezentată, putem afirma că tocmai această participare este cea care asigură superioritatea icoanei asupra artei timpurilor moderne prin bogăția mijloacelor ei de expresie, prin sistemul construcției ei, elaborat totuşi de către pictori care ignorau legile percepției vizuale şi geometria spațiilor pluri-dimensionale.

Numai o icoană ortodoxă mărturiseşte pe deplin despre iconomia Treimii, de vreme ce cunoaşterea lui Dumnezeu prin Cuvântul întrupat, care este Chipul Tatălui, adică iconomia celei de-a doua Persoane, nu se realizează decât în iconomia celui de-al treilea Ipostas al Sfintei Treimi, în lumina tainei Cincizecimii. Spre această mărturie se orientează ansamblul creației artistice a Bisericii de după perioada iconoclastă, mărturie ce a atins o adevărată culme în isihasm.

Creația artistică a Bisericii era până mai deunăzi, cum am văzut, considerată de către istoricii artei ca fiind „legată de către dogmele Bisericii", supusă unui canon riguros. Acest canon este înțeles ca o sumă de reguli exterioare, impuse de ierarhia

---

lui Dumnezeu, cu toate făpturile Lui chemate să-L slăvească" (Cornelia Schubarth, „Uber den Glauben der Väter – und seinen Verrat: Neo-Häresie", în *Orthodoxie Heute*, nr. 34/35, 1971, p. 12). Granița dintre admisibil şi inadmisibil în domeniul materiei începe acolo unde aceasta îşi pierde autenticitatea şi caracterul, având aparența de a fi altceva decât este, adică creând şi ea o iluzie. „Tot ceea ce îi este consacrat lui Dumnezeu, zice sfântul Grigorie Teologul, trebuie să fie natural şi fără artificiu" (*Omilia 35*, P.G. XXXV, 996 C).

[79] Serghei Bulgakov, *Icoana şi cinstirea sfintelor icoane,* trad. rom. P. Lecca, Edit. Anastasia, Bucureşti, 2000, p. 135.

bisericească, de rânduieli sinodale, de manuale etc., care aservesc creația pictorului, care cer de la el o supunere pasivă la modelele existente[80]. Pe scurt, arta liberă a picturii este opusă iconografiei „legate de canoane". Totuşi, dacă vrem să vorbim despre reguli şi despre rânduieli, atunci mai degrabă contrariul este adevărat: în pictura „realistă" se respectau până de curând cu strictețe o mulțime de reguli. Aceste reguli se predau în şcoli, iar pictorul trebuia să li se supună (perspectivă, anatomie, tratare a clar-obscurului, compoziție etc.). Este curios să constatăm că acest sistem de reguli nu era deloc resimțit de pictori ca o constrângere sau o supunere; ei îl foloseau în creația lor „liberă" prin mijlocirea căreia încercau să slujească Biserica[81]. Or canonul

[80] Mai mult decât atât, ideologiile care combat creştinismul se străduiesc să-şi impună propriile lor concepții, scara lor de valori specifică în chip de cheie a creației biserriceşti; ele se chinuie să dovedească incompatibilitatea dintre artă şi religie. „Mitologia creştină, cu negarea lumii, a naturii, cu înjosirea omului, cu ostilitatea ei față de cultură, cu ideile ei deprimante despre pedepsele viitoare, despre păcatul inerent existenței, nu oferea desigur un teren propice activității artistice propriu-zise" (B. Mihailovsky, B. Puricev, *Eseuri despre istoria vechii picturi monumentale ruseşti*, Moscova-Leningad, 1941, p. 7, în ruseşte). Vezi de asemenea A. Zotov, *Fundamentele naționale ale artei ruseşti*, t. I, Moscova, 1961, p. 53 (în ruseşte). Sau: „Funcția esențială a religiei este reprimarea spirituală şi fizică a libertății umane" (Cuvânt înainte semnat de I. Volkov la cartea lui L. Lubimov, *Arta vechii Rusii*, Moscova, 1974, p. 6-7). Într-adevăr, o astfel de percepție a creației în Biserică şi a creştinismului în general nu este câtuşi de puțin inspiratoare. Dar oare ce legătură are ea cu creştinismul? Am putea la fel de bine să o aplicăm de pildă la socialism, ceea ce ar fi la fel de fals. Şi totuşi, cu greu am putea găsi, până recent, o lucrare ştiințifică despre arta sacră care să se fi eliberat de asemenea afirmații; ele nu sunt în realitate decât forme ale luptei împotriva religiei, contribuind la falsificarea noțiunii icoanei în fața credincioşilor şi la formarea unei noțiuni caricaturale a creştinismului pentru necredincioşi.

[81] Cultura contemporană, în expresia ei artistică, a renunțat, ce e drept, la toate acestea în numele liberei auto-exprimări a pictorului, căzând într-un individualism extrem. „Libertatea" a deviat înspre arbitrariu şi anarhie, după cum vedem în diversele „isme", „op-art", „pop-art" etc. Această artă oglindeşte într-o formă vizibilă anarhia care a pus stăpânire pe o societate condusă de principii şi reguli morale de tot soiul. Altfel spus, suntem fie în fața unui sistem de reguli, fie în fața absenței lor totale şi a negării lor, mereu în numele aceleiaşi libertăți a creației.

iconografic ignoră nu numai astfel de reguli, ci şi orice noţiune analogă. Şi tocmai de el s-au străduit unii să se „elibereze". Fermecaţi de Occident, pictorii progresişti concepeau canonul ca pe o piedică în calea libertăţii lor creatoare, de nu chiar ca pe un jug. Am văzut în capitolul precedent că, în realitate, ei se zbăteau să se elibereze de Biserică, de dogmele sale; din creaţia ei universală voiau să se excludă cu orice preţ. Se căuta debarasarea nu atât de credinţa, cât de „opresiunea" Bisericii. Pentru pictorul autonom, Biserica, canonul ei (nescris, subliniem acest lucru), concepţia ei despre libertate, deveniseră un jug impus din exterior. Creaţia pictorului este acum individuală şi, prin aceasta, solitară. Iar din clipa în care s-a încercat înfăţişarea lumii nevăzute prin categoriile celei văzute, conţinutul icoanei canonice a devenit de neînţeles; limbajul ei simbolic şi creaţia ei au devenit străine şi de neînţeles.

În zilele noastre, inovaţiilor haotice ale artei moderne, cu cultul lor pentru noutăţile incoerente, icoana le opune formele tradiţionale ale artei ortodoxe: creaţiei izolate a pictorului autonom, ea îi opune un alt principiu de creaţie artistică; individualului îi opune universalul. În Biserică totul se defineşte nu prin „stil", ci prin canon: orice creaţie, dacă este bisericească, se include inevitabil în canon. „Ceea ce este canonic este bisericesc, ceea ce este bisericesc este universal", zice părintele Pavel Florensky[82]. În alţi termeni, creaţia pictorului se încadrează în perspectiva evanghelică. Într-adevăr, revelaţia nu este o acţiune unilaterală a lui Dumnezeu asupra omului; ea presupune în chip necesar cooperarea omului, pe care îl cheamă nu la pasivitate, ci la un efort activ de cunoaştere şi de pătrundere. Omul creat după chipul lui Dumnezeu, nu are valoare prin ceea ce creează el însuşi, în calitate de colaborator al lui Dumnezeu, decât în măsura în care este purtător şi realizator al planului dumnezeiesc. Creaţia omului se împlineşte în unirea voinţei lui cu voinţa divină, în sinergia celor două lucrări: cea dumnezeiască şi cea omenească. În această perspectivă, limbajul artistic al Bisericii, ca expresie

[82] Pavel Florensky, *Iconostasul*, p. 109.

a credinței creștine, este determinat printr-o normă creată de înțelepciunea universală a Bisericii – canonul iconografic, în sensul propriu al cuvântului.

Această normă este forma găsită pentru exprimarea cât mai adecvată cu putință a revelației, forma pe care o îmbracă relația creatoare dintre Dumnezeu și om. Canonul presupune nu izolarea, ci, dimpotrivă, încorporarea în creația universală a Bisericii. Persoana pictorului se realizează în această universalitate, nu afirmând ceea ce este în el individual, ci prin dăruirea de sine: manifestarea lui supremă constă într-o depășire a ceea ce îl demarchează în raport cu ceilalți.

Noțiunea de libertate este și ea inclusă în aceeași perspectivă evanghelică. Biserica nu cunoaște o libertate în sensul unei noțiuni abstracte; abstracția îi este în general străină. Nu există libertate ca atare, libertate „în general", ci doar o eliberare de ceva concret. Pentru Biserică, ea constă în dezlegarea din strânsoarea rănilor pe care le-a produs căderea firii omenești. Omul încetează să mai fie supus naturii lui, devenind „stăpânul faptelor lui și înzestrat cu liberul arbitru"[83]. În această optică, creația canonică este înțeleasă de către pictor nu ca o expresie a concepției individuale pe care el o are despre lume și despre credință, ci ca o transmitere a credinței și a vieții Bisericii, ca o diaconie[84]. El exprimă viața la care este părtaș; aceasta înseamnă că el își include viața și creația în ansamblul celorlalte domenii ale vieții Bisericii îndrumate de către canon. Pentru a fi autentică, creația lui trebuie să se pună în acord cu ele, să facă parte din ele în mod organic[85]. „Biserica are multe limbaje, dar niciunul dintre ele nu este limbajul Bisericii decât în măsura în care co-

---

[83] Sf. Ioan Damaschin, *Dogmatica*, trad. rom. D. Fecioru, Edit. Scripta, București, 1993, p. 88.

[84] În această diaconie, gândirea creatoare a pictorilor n-a secat niciodată. Ei n-au resimțit, nici nu resimt în zilele noastre canonul iconografic ca pe o povară sau ca pe o restricție impusă din afară. Dovada este, de-a lungul istoriei, însăși arta icoanei.

[85] De aici necesitatea unei participări constante la viața sacramentală a Bisericii. Tot de aici, în periodele de decadență, exigențele morale față de iconari.

respunde celorlalte expresii veridice ale credinței creștine"[86]. În domeniile diverse ale vieții și ale creației bisericești, canonul este forma în care Biserica înveșmântează calea omului spre mântuire. Prin canon, tradiția iconografică își realizează funcția de limbaj artistic al Bisericii.

Astfel, canonul iconografic nu este o lege rigidă; nu este nici o prescripție exterioară sau o regulă; el este o normă interioară. Și această normă este cea care îl plasează pe om în fața necesității de a participa la ceea ce poartă în el cel reprezentat[87]. Această participare se împlinește în viața euharistică a Bisericii. Unitatea adevărului revelat este strâns legată aici de multiplicitatea experiențelor personale ale acestui adevăr. De aici, imposibilitatea de a circumscrie canonul într-o definiție. Așa se face că Sinodul celor o sută de capitole s-a mulțumit să le prescrie iconarilor să urmeze exemplul pictorilor din vechime și regulile moralei. Acest canon-normă asigură transmiterea fidelă a adevărului, oricare ar fi măsura participării personale a artistului, și chiar atunci când această participare rămâne formală. El este urmat atât de către pictorul-creator cât și de către artizan, atât în vremurile de altă dată, cât și astăzi. De aceea icoana canonică mărturisește ortodoxia, independent de slăbiciunile purtătorilor adevărului, ale ortodocșilor înșiși. (Încă o dată: tocmai canonul este cel care ferește icoana de aceste slăbiciuni). Oricare ar fi nivelul artistic și duhovnicesc al pictorului, chiar dacă este vorba despre un

[86] J. Meyendorff, *Philosophy, Theology, Palamism and "Secular Christianity"*, p. 207.

[87] Așa se face că deciziile sinodale referitoare la arta sacră îl ghidează pe iconar spre o exprimare mai fidelă a învățăturii ortodoxe și corectează greșelile care se strecoară în iconografie, ceea ce este întotdeauna posibil, fie și numai din simplă ignoranță. Cât despre creația artistică propriu-zisă, aceste decizii nu numai că nu o limitează, dar nici măcar nu ating chestiunile care o privesc. Dacă restrânge ceva canonul iconografic, nu este creația, ci, așa cum face orice canon în toate domeniile vieții Bisericii, el restrânge arbitrariul subiectiv, liberul arbitru al persoanelor particulare, în orice rang al ierarhiei bisericești s-ar afla. Deciziile sinodale ale Bisericii sunt valabile și pentru ierarhie întocmai ca și pentru ceilalți membri ai Bisericii; și unii și ceilalți li se conformează în activitatea lor, fără deosebire de situația și de rolul lor în Biserică.

artizan dintre cei mai modeşti, icoana canonică, atât veche cât şi nouă, poartă mărturia aceluiaşi adevăr. Din contră, oricât ar fi de mare talentul pictorului, arta care s-a „eliberat" de canon nu a atins niciodată un înalt nivel artistic – fără să mai vorbim de nivelul duhovnicesc al icoanei –, ci a încetat complet să fie o mărturie a ortodoxiei.

Am notat deja că cel de-al Şaptelea Sinod Ecumenic nu a proclamat nimic nou: în dogma cinstirii icoanelor, el nu a făcut decât să precizeze credința Sinoadelor precedente. Într-adevăr, în miezul discuțiilor dogmatice din trecut, hristologice şi trinitare, se află întotdeauna chestiunea esențială a raportului dintre Dumnezeire şi omenire, deci şi antropologia creştină. Pentru ortodoxie, dogma cinstirii icoanelor reprezintă un adevăr imuabil al credinței şi al învățăturii creştine, adevăr promulgat de către un Sinod Ecumenic. Noi trebuie deci să vedem în icoană ceea ce vedeau Părinții sinoadelor: triumful ortodoxiei, o mărturie a Bisericii despre adevărul întrupării. Dar şi în iconoclasm trebuie să vedem tot ceea ce vedeau apărătorii icoanei: nu un simplu refuz al imaginii sau distrugerea ei, ci o forță care luptă împotriva creştinismului, o „hristomahie", după expresia sfântului patriarh Fotie. Într-adevăr, dacă vechiul iconoclasm se înrădăcinează, cum a arătat părintele George Florovsky, într-un elenism insuficient depăşit, esența lui nu constă propriu-zis într-o chestiune anume, în lupta împotriva imaginilor. „Era vorba în esență de ortodoxia însăşi", adică de Biserică[88]. Iconoclasmul declarat, care era continuarea şi culmea ereziilor din perioada hristologică, a avut un efect contrar: conştiința canonică a Bisericii l-a condamnat ca erezie a dezîntrupării şi a întărit cinstirea icoanelor[89]. După Biruința Ortodoxiei, această erezie care părea stinsă a continuat să mocnească în toate secolele ce au urmat, cu manifestări adesea violente; ea lua adesea alte forme, îşi schimba masca.

---

[88] G. Florovsky, „Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy", în *Church History*, L. XIX, nr. 2, 1950, p. 5.

[89] Iconoclasmul secolelor VIII-IX lupta, cum ştim, nu împotriva artei Bisericii, ci împotriva imaginii ca mărturie a întrupării lui Dumnezeu. Or, după ce a început prin a distruge icoanele, iconoclasmul a ajuns la dezîntrupare, la desacralizare, la negarea Bisericii.

Într-adevăr, iconoclasmul poate să nu fie declarat şi premeditat: născut din neînţelegere şi indiferenţă, el poate fi şi inconştient, fără părtinire, ba chiar şi evlavios[90] (nu pretindea oare vechiul iconoclasm că luptă pentru puritatea credinţei creştine, aşa cum va face mai târziu protestantismul?). Imaginea romano-catolică pervertită adusese, cum am văzut, protestantismul la un „pios" refuz al imaginii, la refuzul unei mărturii văzute şi materiale a întrupării, la „imaginea vidului"[91]. Această „imagine a vidului" a contribuit în felul ei la situaţia din vremea noastră, în creştinismul însuşi, ajungându-se la uitarea lui Dumnezeu. În zilele noastre, „nu puţini sunt cei care, mai ales din partea «liberală» a protestantismului, socotesc indiferent pentru existenţa şi pre-

[90] Acest iconoclasm evlavios se manifestă între altele în faptul că unii văd în icoană o piedică în calea rugăciunii, invocând acea regulă a ascezei care îţi interzice să admiţi în cuget, în timpul rugăciunii, orice imagine. O părere destul de răspândită vrea ca această regulă să se aplice şi icoanei. Este vorba, într-adevăr, de o neînţelegere, pentru că regula ascezei piveşte imaginile create în minte de imaginaţie, care n-ar putea fi, în niciun caz, identificate cu icoana – imagine a realităţii, „adevăratei şi nu închipuitei întrupări a lui Dumnezeu Cuvântul". Aşa fiind, ea nu este numai incompatibilă cu o imagine creată de fantezia omenească, ci chiar în contradicţie directă cu aceasta. Dacă ar fi altfel, atunci ar fi de neînţeles cum Biserica, întrunită în Sinod Ecumenic, a putut confirma şi dogmatiza cinstirea a ceva ce ar risca să fie o piedică în calea rugăciunii, sau ar atrage-o într-o direcţie greşită. Este de altfel notabil faptul că apărătorii cei mai înverşunaţi ai icoanei au fost călugării, adică acei oameni care şi-au consacrat rugăciunii întreaga viaţă. Şi nu avem oare mărturia unuia dintre cei mai mari mistici ai Bisericii, Sfântul Simeon Noul Teolog: „cum m-am dus odată să sărut preacurata icoană a Născătoarei Tale şi am căzut înaintea ei, Tu Însuţi, înainte ca eu să mă scol, mi Te-ai arătat înlăuntrul ticăloasei mele inimi, făcând-o ca o lumină, şi atunci am cunoscut că Te am în chip conştient întru mine" (*Cateheza* XXXVI, p. 376-377). Aceasta pentru că icoana este tocmai un „ajutor binefăcător pentru cel ce se roagă, zice mitropolitul Filaret al Moscovei, pentru că Duhul, căutând prezenţa lui Dumnezeu, nu cade în reprezentări himerice, pentru că gândurile se concentrează şi sunt ferite de distragere, sfântul chip al lui Dumnezeu care Îl arată în trupul Său se înfăţişează în acelaşi timp privirii şi contemplării duhovniceşti, şi adună gândurile şi sentimentele exterioare şi interioare într-o contemplare unică a lui Dumnezeu (*Choix de sermons et discours de S. Em. Mgr. Philarète,* t. III, Paris, 1866, p. 230).

[91] J. Ph. Ramseyer, *La Parole et l'image,* p. 78.

dica creştină faptul că Hristos a fost Dumnezeu, că învierea Lui este sau nu un fapt istoric"[92]. Această situaţie sfârşeşte în mod firesc în „teologia morţii lui Dumnezeu", adică într-un non-sens evident atât pentru creştin cât şi pentru ateu.

În ce priveşte ortodoxia, în raporturile ei trecute cu eterodoxia, imaginea este cea care s-a dovedit a fi cea mai vulnerabilă. Neînţelegerea icoanei şi indiferenţa faţă de conţinutul ei au fost atât de mari de-a lungul perioadei sinodale, încât icoanele ortodoxe erau aruncate afară din biserici şi distruse, fiind considerate „barbare", pentru a fi înlocuite cu imitaţii ale artei occidentale, eterodoxe ce-i drept, dar „luminate". Curentul zis „realist", pătrunzând în spaţiul ortodoxiei, printr-o „amintire semi-conştientă a icoanei", introducea „falsa mărturie" despre care vorbeşte părintele Pavel Florensky, o minciună despre ortodoxie. Iar această falsă mărturie nu putea decât să-i confirme pe necredincioşi în necredinţa lor şi să falsifice la cei credincioşi înţelegerea ortodoxiei, să contribuie la deformarea conştiinţei lor eclesiale. Să reamintim că, în decursul aceleiaşi perioade şi pentru acelaşi motiv, „praxis"-ul spiritual care hrănise pictarea de icoane în perioadele ei de avânt era persecutat, taxat ca erezie şi „stârpit ca o infecţie şi o ciumă", după expresia mitropolitului Filaret.

Astfel, orice iconoclasm, fie el declarat, manifest sau ascuns, ori chiar pios, sub orice formă s-ar manifesta, contribuie la negarea întrupării, la subminarea iconomiei Duhului Sfânt în lume, la nimicirea Bisericii. Aşadar, mereu este vorba despre ortodoxia însăşi. Iar bătălia pentru chipul lui Dumnezeu n-a încetat niciodată; în zilele noastre se acutizează mult, pentru că iconoclasmul nu se mai manifestă doar ca distrugere deliberată de icoane, sau în refuzul lor prin ereziile de tip protestant; el se manifestă, sub cupola diverselor ideologii economice, sociale, filozofice şi altele, în tendinţa de a distruge chipul lui Dumnezeu din om.

Situaţia prezentă a creştinismului în lume este nu rareori comparată cu cea din primele veacuri ale existenţei lui. Nu este oare „lumea atee şi necredincioasă a vremii noastre, într-un anume sens, tocmai acea lume dinainte de creştinism, care se născuse

[92] J. Meyendorff, *Orthodoxie et catholicité,* Paris, 1965, p. 127.

din toată acea țesătură deşirată de tendințe pseudo-religioase, sceptice sau ateiste, militând împotriva lui Dumnezeu?"[93]. Însă dacă în primele veacuri creştinismul se găsea într-o lume păgână, în zilele noastre, lumea pe care o are în față este o lume descreştinată, ivită din apostazie. Aceasta este lumea în fața căreia ortodoxia este „chemată să mărturisească", să mărturisească despre Adevăr. Ea o face prin liturghie şi prin icoană. De aici, necesitatea de a recăpăta conştiința cinstirii icoanelor şi de a o exprima în conformitate cu nevoile vieții actuale, cu problemele şi cu căutările omului timpului nostru. De aceea, conştientizarea acestei dogme, înțelegerea imaginii ca expresie a credinței noastre, este în primul rând o conştientizare a ortodoxiei înseşi, a unității eclesiale în Hristos. Ca expresie a credinței şi a vieții comune a Bisericii, icoana transcende împărțirile ce există empiric în viața şi în activitățile ortodocşilor. O mărturie vizuală a acestei unități este importantă nu numai față de lumea necreştină, ci şi în raport cu ortodocşii, pentru că o expresie doar verbală a ortodoxiei se vădeşte insuficientă pentru a da răspuns problemelor timpului nostru. „Acum, mai mult ca niciodată, Apusul creştin şi-a lărgit perspectivele şi stă ca o întrebare vie pusă lumii ortodoxe"[94]. Iar această întrebare este, înainte de toate, aceea a unei căi de ieşire din impasul în care s-a aflat Occidentul creştin, cu deosebire catolicismul roman. „Biserica romano-catolică, scrie K. Gamber, îşi va elimina greşelile prezente şi va ajunge la o nouă renaştere numai când va reuşi să se unească cu forțele fundamentale ale Bisericii din Răsărit: cu teologia sa mistică construită pe marii Părinți ai Bisericii şi cu pietatea ei liturgică [...]. Un lucru pare de netăgăduit: viitorul nu stă într-o apropiere de protestantism, ci într-o unire interioară cu Biserica răsăriteană, adică într-un contact spiritual constant cu ea, cu teologia şi cu evlavia ei"[95]. Şi noi suntem profund convinşi că dogma cinstirii icoanelor şi introducerea

[93] George Florovsky, *Căile teologiei ruse*, Paris, 1937, p. 517 (în ruseşte).
[94] *Ibid.*, p. 514.
[95] K. Gamber, „Zum Streit zwischen dem Papst und dem Erzbischof Lefevre aus ekumenischer Sicht", în *Orthodoxie Heute*, nr. 57, 1976, p. 21-24.

icoanelor în confesiunile eterodoxe vor contribui la înfrângerea viciilor fundamentale ale confesiunilor Apusului, a divergențelor esențiale şi a dezacordurilor cu credința ortodoxă: doctrina harului creat şi *filioquismul*. Într-adevăr, icoana presupune în chip necesar înțelegerea ortodoxă a persoanei şi mărturisirea ortodoxă a iconomiei Duhului Sfânt, prin urmare, eclesiologia ortodoxă. Ea începe să pătrundă în conştiința omului occidental şi, dacă odinioară arta occidentală în forma ei romano-catolică contaminase ortodoxia, astăzi, dimpotrivă, icoana, mărturie a dogmei ortodoxe, expresie a credinței creştine şi cale a mântuirii, pătrunde în romano-catolicism şi în protestantism. „Creştinul trebuie, scrie G. Wunderle, să se pătrundă de realismul pe care i-l prezintă icoana, altminteri nu se va apropia niciodată de misterul ei, şi ea nu va fi pentru el decât o schemă fără suflet. Însă celui căruia îi este dat să contemple Dumnezeiescul în sfânta icoană, aceluia ea i se face cale infailibilă înspre o transfigurare în Hristos"[96]. Unui credincios creştin, indiferent de confesiunea lui, icoana îi provoacă o reacție directă, pe planul rugăciunii. Prin însăşi evidența ei, ea nu se cere tradusă într-o altă limbă, cum se cere un text sacru.

Dar ceea ce are o importanță capitală este renaşterea icoanei înseşi în sânul Ortodoxiei. Această renaştere este o nevoie vitală a epocii noastre. Totuşi, la fel ca „descoperirea" icoanei, ea se petrece, pentru moment, în afara oricărei legături cu gândirea teologică[97] şi cu evlavia liturgică, în afara contextului ei imediat. Dacă teologia cunoaşte o lentă eliberare de scolastică, atitudinea față de imagine este încă dominată de moştenirea veacurilor trecute. Cât despre evlavia liturgică, această moştenire pe care nu mai izbutim să o depăşim, se manifestă aici cu atât mai vâr-

[96] Georg Underle, *Um die Seele der heiligen Ikone,* Würtzburg, 1947, p. 78.

[97] În perioada decadenței icoanei, s-a încetat să se vadă în imagine o mărturie a ortodoxiei echivalentă cu cuvântul. Nu numai că nu se mai vede, nici nu se mai înțelege unitatea dintre teologie şi icoană, dar se neagă uneori până şi vreo legătură oarecare între ele. Altfel spus, imaginea şi-a pierdut semnificația de mijloc propriu ortodoxiei de exprimare a revelației. Mulți credincioşi nu mai înțeleg deloc că imaginea poate să aibă vreun raport cu adevărul ortodox.

tos. Într-adevăr, Tradiția Bisericii nu este oare asimilată pentru mulți credincioşi unui simplu conservatorism[98]?

Renaşterea icoanei este, repetăm, o nevoie vitală a timpului nostru. Oricât de prețioase ar fi lucrările care au prilejuit descoperirea icoanei, ceea ce se revelează în ea nu capătă viață decât în practică. Totul în Biserică se reînnoieşte, inclusiv icoana. „Biserica mereu vie şi creatoare nu caută defel să îşi apere formele vechi ca atare, nici nu le opune formelor noi. Pentru Biserică arta, acum, în trecut sau în viitor, înseamnă acelaşi lucru: realism. Aceasta înseamnă că Biserica, stâlp şi afirmare a adevărului, nu cere decât un lucru: ADEVĂRUL"[99]. Nu numai că icoana poate să fie nouă, ea trebuie să fie astfel (dacă deosebim icoanele diverselor epoci, este pentru că odinioară ele erau noi în raport cu epocile precedente). Dar această icoană nouă trebuie să fie o expresia a aceluiaşi adevăr. Renaşterea contemporană a icoanei nu este nici un anacronism, nici un ataşament față trecut sau față de folclor, şi nici o încercare de a face să „renască" imaginea sacră în atelierul pictorului; este o conştientizare a Bisericii, a Ortodoxiei, o întoarcere la transmiterea autentică a experienței

[98] În vremea noastră, acest conservatorism se agravează din ce în ce mai mult, sub presiunea ateismului. Ajungem să socotim cu naivitate „sfânt" orice obiect, numai să provină din perioada pre-atee. Această origine este de ajuns ca nu numai să îl păstrăm şi să îl cinstim, ci să îl şi imităm. Un exemplu caracteristic al acestui pios conservatorism este lucrarea editată de grupul aşa-zis sinodal sau Karlovian la New York în 1976 (în ruseşte), intitulat *Icoanele făcătoare de minuni ale Maicii lui Dumnezeu în istoria rusă*. Aflăm de acolo că „motivul naşterii cinstirii icoanelor" nu este revelația, nici nevoia de a mărturisi despre întruparea dumnezeiască şi despre îndumnezeirea omului, ci „însuşirea sufletelor omeneşti de a se înălța cu cugetul şi cu inima spre ființele iubite, privind înfățişările lor" (p. 60). În conformitate cu o atare concepție, lucrarea reproduce, alături de icoane ortodoxe ale Fecioarei, o serie întreagă de reprezentări imitând imaginile romano-catolice, cu sentimentalismul ce le caracterizează. Într-un cuvânt, acelaşi ataşament conservator al acestui grup la perioada sinodală a Bisericii ruse se traduce printr-o aplecare înspre trecut şi înspre minuni, care ia locul ortodoxiei imaginii.

[99] Pavel Florensky, *Iconostasul*, p. 106.

Fig. 12. *Sfântul Serghie de Radonej, pictură de Leonid Uspensky*

patristice în artă, a veritabilei cunoaşteri a revelaţiei creştine[100]. Ca şi în teologie, această renaştere este condiţionată şi caracte-

[100] Această renaştere se produce în cadrul canonului iconografic. Nu este vorba despre eclectism, ci despre o autentică creaţie a icoanei în conformitate cu epoca noastră, întrucât canonul este cel care asigură libertatea

rizată de o întoarcere la Tradiția Părinților, iar „fidelitatea față de Tradiție nu înseamnă fidelitate față de ceea ce este vechi, ci o legătură vie cu plinătatea vieții eclesiale"[101], cu experiența duhovnicească a Părinților. Această renaştere este o mărturie a întoarcerii la plenitudine, la integritatea doctrinei, a vieții şi a creației, adică la această unitate atât de indispensabilă astăzi. Expresie a adevărului revelat imuabil, icoana, fie ea veche sau modernă, mărturiseşte despre mântuirea „gătită înaintea feței tuturor popoarelor", despre o realizare existențială a acestui reviriment pe care l-a adus în lume plămădirea în sânul ei a Bisericii, „lumină spre descoperirea neamurilor şi slavă poporului", noului Israel. Adresată omului, revelația îi este dată Bisericii şi realizată prin ea. Ea este, într-adevăr, revelația în fața lumii. Iar imaginea acestei revelații pe care Biserica o poartă în fața lumii este cea a Trupului slăvit al lui Hristos, imaginea însăşi a Bisericii, mărturia credinței şi a sfințeniei sale, mărturie a Bisericii despre ea însăşi. De aceea caracterul specific al icoanei ortodoxe, toată structura care îi este proprie, este o indicare a posibilităților, a mijloacelor, dar şi a limitelor cunoaşterii creştine, pentru a-i descoperi omului sensul existenței lui în istorie, menirea lui şi căile care îl conduc la țelul suprem. Ea ne deschide o priveliște imensă, care îmbrățişează trecutul şi viitorul într-un prezent constant. Iar creația umană, oricât de sărace i-ar fi posibilitățile, îi slujeşte Bisericii ca limbaj, prin care să-i dezvăluie lumii taina veacului ce va să vină.

---

expresiei artistice. Un exemplu în acest sens este arta părintelui Grigorie Krug.

[101] George Florovsky, *Fragmente teologice*, p. 23.

PRINT
multicolor
Str. Bucium nr. 34 Iaşi
tel.: 0232/211225
fax: 0232/211252
office@printmulticolor.ro
www.printmulticolor.ro
SERVICII TIPOGRAFICE COMPLETE

ISBN 978-973-606-607-043-0